



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wahnsinn, Traum, Wirklichkeit – Gemeinsamkeiten
von Alfred Kubins ‘Die andere Seite’ und Gustav
Meyrinks ‚Der Golem‘“

Verfasserin

Mag.^a Eveline Miriam Wurmitsch

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Jänner 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Inhalt

Danksagung.....	5
I. Einleitung.....	6
II. Vorbemerkungen.....	7
2.1. Abriss über ausgewählte Theorien zur Phantastik	7
2.2. Phantastik als Reaktion auf Unsicherheit? Überblick über die Konjunkturen der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum (mit besonderem Fokus auf den Beginn des 20. Jahrhunderts)	14
2.3. Die Entstehungsgeschichte	21
III. Gemeinsamkeiten der „anderen Seite“ und des „Golem“	25
3.1. Erzählperspektive und – struktur	25
3.2. Personeninventar.....	28
3.2.1. „Künstler-Ich“	28
3.2.2. Mystisch-überhöhte Gestalten	34
3.2.3. Der Antagonist	40
3.2.4. Die Frauenfiguren	46
a. Der Typ der Femme fragile.....	46
b. Der Typ der Femme fatale	49
3.3. Verortungen	56
3.4. Anthropomorphisierungen und die Inszenierung der Atmosphäre.....	61
3.5. Die Topographie der Phantastik – Heterotopien und Nicht-Orte als Schauplätze....	70
3.6. Die Darstellungen der Masse	86
3.7. Die Darstellung des Beamtentums.....	92
3.8. Die Bedeutung des Traums.....	98
3.9. Das Doppelgänger-Motiv.....	105
3.10. Die Zerstörung einer (Lebens-)Welt.....	111
3.11. Psychoanalytische Interpretation	114
3.12. Angst.....	119

3.13. Das Motiv der Androgynie	123
IV. Conclusio	125
Bibliographie.....	128
Primärliteratur	128
Sekundärliteratur.....	128
Abstract	138
Lebenslauf.....	139

Danksagung

Ich möchte Univ.-Prof. Dr. Michael Rohrwasser sehr herzlich für sein Engagement und die gute Betreuung danken. Ebenso gebührt Univ.-Prof. Dr. Ingrid Cella Dank, die mir mit wertvollen Ratschlägen geholfen hat.

Besonderer Dank gilt außerdem meinen Eltern Renate Wurmitsch und Anton Danna, die mir das Studium ermöglicht und mich immer unterstützt haben, sowie meinem Freund Mathias Klingersberger.

I. Einleitung

Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Gustav Meyrinks „Der Golem“ sind bereits durch die Geschichte ihrer Entstehung eng miteinander verbunden. Die beiden Autoren verband eine persönliche Beziehung, und für den „Golem“ war in den „Nullerjahren“ des 20. Jahrhunderts eine Zusammenarbeit geplant, die letztlich an einer Schaffenskrise Meyrinks scheiterte. Kubin verfasste seinen einzigen Roman im Anschluss an dieses nicht zustande gekommene Projekt, und zwar seinerseits in einer Schaffenskrise, die ihn am Zeichnen hinderte. Bereits die Entstehungsgeschichte verweist also schon auf die Nähe der beiden Romane zueinander; Kubin kannte das Fragment des „Golem“, als er die „andere Seite“ verfasste, und Meyrink kannte wiederum Kubins Roman, als er seinen vollendete. Man kann also in jedem Fall von einer wechselseitigen Beeinflussung sprechen, die sich sowohl auf der Ebene der Handlung und ihrer Strukturen, als auch in Bezug auf einzelne Motive oder grundlegende Elemente wie die Inszenierung der Atmosphäre beispielsweise nachzuweisen ist. Das Ziel dieser Arbeit ist es, diese Ähnlichkeiten aufzuzeigen.

In einem ersten Kapitel soll kurz erläutert werden, inwieweit die beiden Werke der phantastischen Literatur zuzurechnen sind, wobei dabei unter anderem auf Todorovs „unvermeidliche“ Theorie der Phantastik Bezug genommen wird; es soll aber auch ein aktuellerer Ansatz zumindest kurz vorgestellt werden. In diesem Zusammenhang soll auch ein kurzer Überblick über die Konjunkturen der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum geboten werden; gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts erlebte diese einen neuerlichen Aufschwung (wie wir ihn im Übrigen auch heute mitverfolgen können). Hier wird besonders die Frage relevant sein, ob die gesteigerte Produktion und Rezeption phantastischer Literatur vor allem in sogenannten „Krisenzeiten“ zunimmt.

Im Hauptteil der Arbeit werden die Gemeinsamkeiten der beiden Romane herausgearbeitet werden, wobei zu Beginn noch einmal die (mittlerweile berühmte und) bereits erwähnte Entstehungsgeschichte erläutert werden wird. Im Anschluss daran wird es darum gehen zu zeigen, dass trotz zunächst unterschiedlich erscheinender Handlung sehr viele Parallelen bestehen, nicht nur in Bezug auf den Handlungsaufbau, das „Figureninventar“ und einzelne Motive wie das vorherrschende Gefühl der Angst, sondern besonders auch auf die generelle Schilderung und Inszenierung der Atmosphäre, wobei sich beide Autoren zahlreicher Anthropomorphisierungen bedienen; letztere wurden schon mehrfach herausgearbeitet. Ein weiterer Schwerpunkt gilt den Schauplätzen der Handlungen. In diesem Zusammenhang soll auch ein neuer Ansatz von Markus May aufgezeigt werden, der die besondere Relevanz von Foucaults Konzept der Heterotopien für Kubins Roman unterstreicht. Nachdem die „andere

Seite“ jahrzehntelang verschiedentlich als Utopie, Anti- bzw. Negativutopie oder Dystopie interpretiert wurde, stellt dies eine neue, aber umso konsistentere Herangehensweise dar. Es soll außerdem die Frage beantwortet werden, ob und inwiefern Foucaults Entwurf auch für den „Golem“ eine Rolle spielt und sich für die Interpretation des Romans als fruchtbar erweist. In diesem Zusammenhang soll außerdem ein weiteres raumsoziologisches Konzept, nämlich Marc Augés Entwurf der sogenannten Nicht-Orte, erläutert werden und die Frage geklärt werden, ob diese Theorie für die beiden Romane bedeutsam ist.

Bei Zitaten aus den Primärtexten „Die andere Seite“¹ und „Der Golem“² werden im Folgenden die Abkürzungen „DaS“ bzw. „DG“ verwendet werden.

II. Vorbemerkungen

2.1. Abriss über ausgewählte Theorien zur Phantastik

In diesem Kapitel soll die Frage, inwiefern die beiden vorliegenden Romane zur phantastischen Literatur zu zählen sind, unter Beachtung ausgewählter theoretischer Ansätze zumindest kurz beleuchtet werden. Die wohl berühmteste und „rigoroseste“³ Theorie der phantastischen Literatur ist die „Einführung in die fantastische Literatur“ von Tzvetan Todorov, die „in mancher Hinsicht als Summe und Resultat vorausgehender Definitionsversuche betrachtet werden [kann].“⁴ Viel diskutiert, stellt sie nach wie vor sowohl einen „Meilenstein“ als auch einen Reibungspunkt dar. Es wird bis heute auf sie zurückgegriffen, und sei es nur, um sie zu verwerfen bzw. von ihr ausgehend eine neue Theorie zu entwerfen. Todorov zitiert eingangs die bedeutenderen und zum Zeitpunkt seiner Publikation aktuelleren Definitionen der Phantastik von Castex, Vax und Caillois, wobei er feststellt, dass die genannten Autoren jeweils im Grunde die anderen paraphrasieren: „jedesmal gibt es ein ‚Mysterium‘, ‚ein Unerklärliches‘, ein ‚Unzulässiges‘, das sich in das ‚wirkliche Leben‘ oder die ‚wirkliche Welt‘ oder aber in die ‚unveränderliche Gesetzmäßigkeit des Alltäglichen‘ eindringt.“⁵ Todorov kritisiert diese Annäherungen aufgrund ihrer „Unschärfe“ und postuliert, unter Bezugnahme auf beispielsweise M. R.

¹ Alfred Kubin, Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Rowohlt Verlag Reinbek bei Hamburg 1999

² Gustav Meyrink, Der Golem, Langen Müller Verlag München Wien 1976

³ Peter Cersowsky, Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, Wilhelm Fink Verlag München 1989, S.18

⁴ Cersowsky 1989, S.18

⁵ Tzvetan Todorov, Einführung in die fantastische Literatur, Hanser München 1972, S.27

James, das Vorhandensein von Ambiguität, eines „Moment[s] der Ungewißheit“⁶. Das realistische bzw. unserer Realität entsprechende „Setting“, in dem der Protagonist bzw. ebenso der Leser auf ein Ereignis trifft, „das sich aus den Gesetzen eben dieser vertrauten Welt nicht erklären läßt“⁷, lässt zwei Möglichkeiten zu: „entweder handelt es sich um eine Sinnestäuschung, ein Produkt der Einbildungskraft, und die Gesetze bleiben, was sie sind, oder das Ereignis hat wirklich stattgefunden, ist integrierender Bestandteil der Realität. Dann aber wird diese Realität von Gesetzen beherrscht, die uns unbekannt ist.“⁸ Todorov geht es hier um eine Abgrenzung zu zwei anderen Genres, nämlich – je nach Entscheidung für die eine oder andere oben erwähnte Möglichkeit – „das des Unheimlichen oder das des Wunderbaren.“⁹ Dabei etabliert er ein Spektrum, das verschiedene Subgenres abdeckt, nämlich das „unvermischt Unheimliche“, das „Fantastisch-Unheimliche“, das „Fantastisch-Wunderbare“ und das „unvermischt Wunderbare“¹⁰. Eine weitere Bedingung ist außerdem die „Lesart“, die „weder ‚poetisch‘ noch ‚allegorisch‘ sein [darf].“¹¹ Das Gefühl der Angst, das nach Meinung anderer – Todorov verweist hier auf H. P. Lovecraft oder Peter Penzoldt, ebenso aber auch Caillouis¹² - als ein Kriterium phantastischer Literatur zu gelten hat, sieht Todorov selbst nicht als ausschlaggebend an: „Die Angst ist zwar oft mit dem Fantastischen verbunden, nicht aber eine seiner notwendigen Bedingungen.“¹³

Häufig zitiert und wahrscheinlich am häufigsten verworfen wird Todorovs These, dass die „Psychoanalyse die fantastische Literatur ersetzt (und damit überflüssig gemacht) [hat].“¹⁴ Deshalb gilt ihm zufolge: „Im zwanzigsten Jahrhundert sei die phantastische Literatur tot.“¹⁵ Dem widerspricht nicht nur der gegenwärtige „Boom“ der phantastischen Literatur und ihrer eben verwandten Genres der Fantasy sowie Schauerliteratur sowie ihrer Verfilmungen, der im Übrigen schon jahrelang andauert. Das ganze 20. Jahrhundert hindurch hatte die Phantastik „Konjunktur“, wenn auch – nach einer ersten „Hoch-Zeit“ bis in die 1920er Jahre – nicht vorwiegend im deutschsprachigen Raum, worauf wir im nächsten Kapitel zu sprechen kommen werden. Dementsprechend stellt Cersowsky fest: „Ein Schwerpunkt heutiger

⁶ Todorov 1972, S.26

⁷ Todorov 1972, S.25

⁸ Todorov 1972, S.26

⁹ Todorov 1972, S.26

¹⁰ Todorov 1972, S.43

¹¹ Todorov 1972, S.32

¹² Todorov 1972, S.34 f.

¹³ Todorov 1972, S.35

¹⁴ Todorov 1972, S.143

¹⁵ Peter Cersowsky, Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.11-22, hier: S.16

Phantastik-Forschung ist eben just dieses zwanzigste Jahrhundert.“¹⁶ Er bezeichnet Todorovs Behauptung vom Tod der Phantastik auch als „kaum nachvollziehbare Sichtweise“¹⁷. Im Gegensatz zu Todorov spricht Ruthner im Übrigen von einem zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfolgten „Nebeneinander von *Psychoanalyse* und Phantastik, das nachgerade den Vergleich mit einer Parallelaktion herausfordert“¹⁸, denn „[b]eide Diskurse loten die Tiefen des menschlichen Bewußtseins aus“¹⁹.

Cersowsky fordert, da offenbar „Phantastik sich nicht durch ein einziges Definitionsmerkmal bestimmen [läßt]“²⁰, eine weniger strikte Herangehensweise: „Man sollte gerade im Zusammenhang mit dieser Gattung pluralistisch, ‚synthetisch‘ denken, man sollte ein Spektrum, ein Netz von Kriterien im Auge haben, wie es ja durchaus schon verschiedentlich versucht worden ist“²¹ – wobei er hier, im Anschluss an Brittnacher und Ruthner, „neben dem motivanalytischen zugleich psychologische und gesellschaftliche Aspekte“²² nennt, die es zu beachten gilt. Nichtsdestotrotz sind – neben „bestimmte[n] Motiven, Themen, Figurentypen“²³ – der „Dualismus, die Divergenz zweier Realitäts- oder Erfahrungsebenen“²⁴ (die sich aber beide im Text manifestieren sollten) sowie eben doch „das Moment der Ungewißheit, der Rätselhaftigkeit oder eben ‚Unschlüssigkeit‘“²⁵ als Konstituenten der phantastischen Literatur anzusehen.

Uwe Durst, der Autor einer aktuelleren und besonders umfangreichen Studie zur phantastischen Literatur, kritisiert zwar ebenfalls Todorovs Ansatz aufgrund seiner „Starre“²⁶, verwirft jedoch dessen Begriff von phantastischer Literatur an und für sich nicht. Vielmehr wandelt er die für ihn ausschlaggebenden Kennzeichen in seinem Sinn ab. Generell wirft er der Literaturwissenschaft (nicht nur in Bezug auf phantastische Literatur) vor, nicht ausreichend zwischen der in der Literatur dargestellten Wirklichkeit und der außerliterarischen Wirklichkeit zu unterscheiden: „Ein geheimer Aberglaube zieht sich durch die Theoriegeschichte des Phantastischen, wonach es einer bestimmten Art von Literatur (nämlich der nicht-phantastischen bzw. nicht-wunderbaren) vergönnt sei, eine objektive

¹⁶ Cersowsky 1999, S.16

¹⁷ Cersowsky 1999, S.16

¹⁸ Clemens Ruthner, Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, Wilhelm Fink Verlag München 1999 a, S.165-180, hier: S.172

¹⁹ Ruthner 1999 a, S.172

²⁰ Cersowsky 1999, S.16

²¹ Cersowsky 1999, S.16

²² Cersowsky 1999, S.17

²³ Cersowsky 1999, S.17

²⁴ Cersowsky 1999, S.17

²⁵ Cersowsky 1999, S.17

²⁶ Uwe Durst, *Theorie der phantastischen Literatur*, LIT-Verlag Berlin 2010, S.280

Wirklichkeit durch objektive Verfahren in vollkommener Weise abzubilden.“²⁷ Seine Prämisse ist also, dass erzählende Literatur, auch wenn sie sich „realistisch“ oder „rational“ will, per se „wunderbar“ ist. Diese These untermauert er mit einigen in ihrer „Einfachheit“ umso überzeugenderen Beispielen wie der „literarische[n] Zeit“, die die „Zeitstruktur der Wirklichkeit deformiert“ und mit ihren „Auslassungen und Sprünge[n] in Zukunft und Vergangenheit der erzählten Welt eine Form der Zeitreise [sind]“²⁸. Das gleiche gilt für die Instanz des auktorialen, also „allwissenden Erzählers“, den seine Fähigkeiten „als übernatürliches, göttliches Wesen [identifizieren]“²⁹. Als weniger „offensichtliche“ Beispiele nennt Durst Vorausdeutungen innerhalb der Handlung oder außerhalb der literarischen Wirklichkeit nicht existente Kausalitäten wie das In-Bezug-Setzen von Gemütsverfassung der Protagonisten und dem herrschenden Wetter.³⁰ Entgegen der oft geäußerten Kritik, Todorovs Ansatz sei zu minimalistisch, verwehrt sich Durst wiederum gegen maximalistische Ansätze, die „der terminologischen Anarchie nichts entgegenzusetzen ha[ben], sondern vielmehr die Desorientierung begünstigt, da sie den Begriff des Phantastischen auf massiv divergierende Strukturen anwende[n]“. ³¹ Im Gegensatz zu Todorov, der die Unschlüssigkeit der Texte auf die außerliterarische Wirklichkeit bezieht und an ihr misst, konzentriert sich Durst jedoch nur auf die „innerliterarische Wirklichkeit“: „Das Phantastische besteht in der Unschlüssigkeit, ob binnenfiktional ein Ereignis wunderbaren Typs vorliegt oder nicht.“³² Durst entwirft seinerseits ebenfalls ein „narratives Spektrum“, mit dem er dasjenige Todorovs ersetzen möchte. Es umfasst einerseits die „Normrealität“ des „reguläre[n] System[s] R“ und andererseits die „Abweichungsrealität“ mit dem „wunderbare[n] System W“³³. Wie auch bei Todorov ist die phantastische Literatur in der Mitte des Spektrums angesiedelt: „Hier besteht eine Unschlüssigkeit, eine Ambivalenz, in der sich die Gesetze zweier Realitätssysteme überlagern, gegenseitig bekämpfen und ausschließen. Das Phantastische [...] setzt sich aus Realitätssystemen zusammen, denen es sich gleichzeitig verweigert.“³⁴ Aufgrund dieser „Inkohärenz“ nennt Durst es das „Nichtsystem N“³⁵. Ebenso wie Todorov hält Durst an einer strikten Trennung von Phantastischem und Wunderbarem fest.

²⁷ Durst 2010, S.75

²⁸ Durst 2010, S.79

²⁹ Durst 2010, S.80

³⁰ vgl. Durst 2010, S.80 ff.

³¹ Durst 2010, S.68

³² Durst 2010, S.68

³³ Durst 2010, S.103

³⁴ Durst 2010, S.116

³⁵ Durst 2010, S.116

Diese Trennung ist auch wesentlich, und ein Durst zufolge großer Kritikpunkt in vielen Theorien zur Phantastik ist eben die synonyme Verwendung der Begriffe. Natürlich handelt es sich bei Phantastik und dem Wunderbaren um strukturell unterschiedliche Genres, weshalb gerade diese Differenzierung eine sehr wichtige ist. Jedoch ist Todorov gerade in der Abgrenzung zum Unheimlichen zu strikt. Durst löst dieses „Problem“, indem er das Unheimliche nicht als eigenes, also von der Phantastik abzugrenzendes Genre klassifiziert, sondern von einem „Moment realitätssystemischer Unvertrautheit“ spricht, „das auftritt, sobald an den Festlegungen des Normsystems gerührt wird. Dies ist jedoch sowohl innerhalb des realistischen Bereichs, in der Literatur des Wunderbaren als auch im Phantastischen möglich.“³⁶ Auch wenn Todorov recht hat mit seiner Feststellung, dass Angst in der phantastischen Literatur kein „Postulat“ darstellt, so kann man daraus nicht den Umkehrschluss ziehen, dass das Unheimliche absolut nicht zur Phantastik zu rechnen ist. Cersowsky kritisiert, dass das Phantastische nach Todorov

nur ganz selten in ‚Reinform‘ auftritt]; nur dann eben, wenn die ‚Unschlüssigkeit‘ wirklich bis zum Ende gewahrt bleibt. Es ist so eigentlich nur eine Grenzform und Schnittlinie zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. So wird die Definition des Phantastischen natürlich extrem eng, und es mag schwerfallen, überhaupt Texte zu finden, für die sie wirklich uneingeschränkt gilt.³⁷

Auch wenn bei Durst das Phantastische ebenfalls „als ein schmaler Grat definiert [wird]“³⁸, ist doch sein Vorschlag in Bezug auf das Unheimlich sehr viel stimmiger als die kompromisslose Trennung, die Todorov hier vornimmt, und gegen die sich besonders jene, die die Nähe der entsprechenden Genres betonen, wehren:

Trotz der logisch möglichen und nötigen Unterscheidung besteht offenbar doch eine enge Verknüpfung zwischen den verschiedenen Formen der phantastischen Literatur, und vermutlich sind SF bzw. Phantastik oder Fantasy nur verschiedene Seiten einer Medaille. Zugespitzt könnte man sagen, alle drei erwähnten Arten handeln von Dingen oder Ereignissen, die es nicht gibt, die es aber auf verschiedene Art und Weise nicht gibt.³⁹

Nicht nur das Unheimliche, auch Science Fiction ist zum Teil schwer von der Phantastik zu trennen: „Die Grenze zwischen Phantastik und Science Fiction war von Anfang an durchlässig und ist es bis heute geblieben.“⁴⁰ Monika Schmitz-Emans spricht hier schlicht von

³⁶ Durst 2010, S.103

³⁷ Cersowsky 1999, S.15

³⁸ Durst 2010, S.117

³⁹ Franz Rottensteiner: Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur, in: Franz Rottensteiner (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik, Suhrkamp Frankfurt am Main 1987, S.7-20, hier: S. 8

⁴⁰ Roland Innerhofer, ‚Unreine Ursprünge‘. Phantastik und Science Fiction um die Jahrhundertwende, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.229-239, hier: S.229

„Nachbargattungen“ bzw. „-genres“⁴¹, wobei sie neben dem Märchen bzw. der Fantasy sowie Science Fiction auch – im Anschluss an Todorov – Kriminalliteratur miteinbezieht; diese sei der phantastischen Literatur beispielsweise insofern ähnlich, als sie den Leser fokussiert:

Beide stimulieren den Leser zur Hypothesenbildung, zu Entschlüsselungsversuchen. Es geht jeweils um die Frage: Wie hängen die dargestellten - rätselhaften - Ereignisse zusammen? [...] Was die „phantastische“ und die Kriminal-Literatur aus Todorovs Perspektive gemeinsam haben, das ist die Verwicklung des Lesers in Rätsel mit unterschiedlichen Lösungsmöglichkeiten, zwischen denen gewählt werden kann - also die Grundspannung zwischen Deutungsmustern als Folge einer Ambiguität der Ereignisse.⁴²

Auch wenn man eine generelle Nähe der erwähnten Genres unterstreicht, dürfen jedoch selbstverständlich ihre strukturellen Unterschiede nicht vernachlässigt werden. Gerade in den letzten Jahren ist die Diskussion um die Begrifflichkeiten aufgrund der Beliebtheit von beispielsweise Fantasyliteratur wieder aktueller geworden; besonders die englische Sprache trägt hier zu einer gewissen „Nivellierung“ bei, auf die bereits Cersowsky hinweist, denn

es [scheint] im Englischen mitunter gewisse Unterschiede gegenüber dem deutschsprachigen Wortgebrauch zu geben. Der Begriff ‚fantastic‘ jedenfalls wird in der angloamerikanischen Forschung gerne im Sinne von ‚nach Art der Fantasy‘ verwendet; so verschwimmt dann letztlich die Unterscheidung zwischen ‚Fantasy‘ und dem ‚Phantastischen‘.⁴³

(Allerdings wird im Englischen selbst zur Differenzierung der einzelnen Genres mit Hilfe von Attributen wie „high“, „low“, „epic“ fantasy usw. weiter differenziert.⁴⁴) Gerade gegen eine solche „maximalistische“ Auffassung wie diejenige, die Cersowsky im englischsprachigen Raum diagnostiziert, die aber bei weitem nicht nur dort Anklang findet, versucht Durst eben vorzugehen⁴⁵.

An dieser Stelle soll nicht weiter auf die Diskussion eingegangen werden. Wenn es in ihr jedoch einen „Fixpunkt“ gibt, dann ist das wohl trotz allem das Moment der „Unschlüssigkeit“. Auch wenn also Todorovs Ansatz zum Teil in Frage zu stellen bzw. in verschiedener Hinsicht als zu „eng“ erkannt worden ist, ist sein Postulat der Unschlüssigkeit beinahe unumstritten – auch wenn es unterschiedlich streng appliziert werden kann. In jedem Fall trifft es auf die „andere Seite“ und auch auf den „Golem“ zweifelsohne zu, und auch Dursts „modifizierte“ Unschlüssigkeitsforderung wird in beiden Romanen erfüllt. Staudinger hierzu:

⁴¹ Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 2.7.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-%20Finale%20Nachbargattungen%20Metaliteratur.pdf>, zuletzt am 28.20.2012, 17:42, S.1 ff.

⁴² Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 2.7.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-%20Finale%20Nachbargattungen%20Metaliteratur.pdf>, zuletzt am 28.20.2012, 17:42, S.3; inwieweit eine Notwendigkeit besteht, tatsächlich „auch noch“ die Kriminalliteratur in diesen „Reigen“ aufzunehmen, sei dahingestellt.

⁴³ Cersowsky 1999, S.17

⁴⁴ Rottensteiner 1987, S.9

⁴⁵ vgl. Durst 2010, S.47 ff.

Inwieweit Kubin die geschilderten übersinnlichen Ereignisse textintern als real begreift, läßt sich (beispielsweise im Gegensatz zu Meyrink oder Spunda) nur sehr schwer abschätzen: Der Roman enthält zu viele Hinweise auf Träume, Halluzinationen und Visionen des Erzählers, die die Faktizität der Handlung in Frage stellen. Aus diesem Blickwinkel betrachtet, paßt die ‚Andere Seite‘ [...] perfekt in Todorovs enge, das Vorhandensein der ‚Unschlüssigkeit‘ betonende Definition des Genres.⁴⁶

Interessanterweise nimmt Staudinger Meyrink hier aus, obwohl auch der „Golem“ nach dem gleichen Prinzip funktioniert wie die „andere Seite“: Die Binnenhandlung beinhaltet „unwahrscheinliche“ bis „unmögliche“ Dinge, wobei die Rahmenhandlung wiederum die Binnenhandlung relativiert und in Frage stellt, wodurch in beiden Fällen eben Unschlüssigkeit erzeugt wird. Wörtche sieht diesbezüglich im „Golem“ schon beinahe einen exemplarischen Text, weshalb er bereits im Titel seines dem „Golem“ gewidmeten Kapitels von einer „rigorose[n] ‚Unschlüssigkeit‘“⁴⁷ spricht. Er deklariert: „In diesem Text ist das Prinzip der ‚Unschlüssigkeit‘ auf allen Ebenen durchexerziert, es gibt keine Bereiche, die davon ausgenommen wären.“⁴⁸ Weiters fährt er fort:

Die Faktizität der Binnenhandlung [...] destabilisiert den Rahmen, der Rahmen destabilisiert die Binnenhandlung, [...] und schließlich ist der Rahmen selbst stark in sich relativiert. Diese Relationen, in Verbund mit den in der Binnenhandlung auftretenden übernatürlichen Vorgängen, garantieren, daß ein phantastischer Text vorliegt.⁴⁹

Auf diese ineinander verschränkte Struktur, die zur „Destabilisierung“ des Erzählers beitragen und wiederum Unschlüssigkeit hervorrufen soll, kommen wir noch im Kapitel über Erzählperspektive und –struktur zu sprechen. An dieser Stelle soll noch erwähnt werden, dass gerade die „andere Seite“ neben der phantastischen Ebene ebenso eine allegorische Lesart zulässt: der Roman wurde vielfach als beinahe prophetische Vorausdeutung auf die Geschehnisse des nahenden ersten Weltkriegs bzw. auch als „Allegorie der zusammenbrechenden Monarchie Österreich-Ungarn um 1900“⁵⁰ gelesen. Dies würde Todorov zufolge bedeuten, dass die „andere Seite“ eben nicht phantastisch ist; Cersowsky sieht aber gerade diesen Roman als Paradebeispiel dafür, dass „Allegorie und Phantastik durchaus vereinbar sind.“⁵¹

⁴⁶ Martin Staudinger, Götter, Teufel und Dämonen. Zur Mythologie der österreichischen phantastischen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen anhand ausgewählter Werke von Alfred Kubin, Gustav Meyrink, Franz Spunda, Karl Hans Strobl, Paul Busson, Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Diplomarbeit Universität Wien 1993, S.23

⁴⁷ Thomas Wörtche, Phantastik und Unschlüssigkeit, Corian-Verlag Meitingen 1987, S.185

⁴⁸ Wörtche 1987, S.185

⁴⁹ Wörtche 1987, S.189-190

⁵⁰ Clemens Ruthner, Von Alfred Kubins Perle ins Tomi Christoph Ransmayrs. Eine intertextuelle Reise in zwei Traumstädte, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.158-179, hier: S.164

⁵¹ Cersowsky 1989, S.97

2.2. Phantastik als Reaktion auf Unsicherheit? Überblick über die Konjunkturen der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum (mit besonderem Fokus auf den Beginn des 20. Jahrhunderts)

Literarische und filmische Genres haben immer wieder Konjunktur und genießen zu bestimmten Zeiten besondere Popularität; manchen Genres sagt man nach, dass sie gerade in Krisenzeiten „boomen“. Dies gilt beispielsweise - Simona Slanička zufolge - für Historienfilme:

Der Bedarf nach diesen „großen Erzählungen“ scheint paradoxerweise vor allem in jenen Perioden der Zeitgeschichte am stärksten zu sein, die von einer großen Bedrohung gekennzeichnet sind, nämlich die 1950er Jahre mit der Bedrohung des atomaren Weltkriegs, und die Verunsicherung durch den ‚unsichtbaren‘ und ‚omnipräsenten‘ islamistischen Terror nach den Anschlägen vom 11. September 2001, die eine Erklärung für die Wiederaufnahme von Historienfilmen in den letzten Jahren darstellen könnte: So scheint es ein Bedürfnis zu geben, das zeitgenössische Auftauchen von extremen, lebensbedrohlichen Kriegsbildern mit der verstärkten ‚künstlichen‘ Produktion von geordneten, verstehbaren Kriegserzählungen zu bearbeiten.⁵²

Diese Feststellung ist aber offenbar auf verschiedene Genres anwendbar; auch Zombiefilmen sagt man beispielsweise nach, vor allem in Krisenzeiten „en vogue“ zu sein, so interpretiert beispielsweise Frank Neumann Zombiefilme unter anderem als „Echo sozialer Traumata“⁵³.

„Phantastische Literatur hat es zu allen Zeiten und in allen Epochen gegeben.“⁵⁴ Entgegen dieser Behauptung von Thomas Le Blanc erscheint es sinnvoller, nicht von einer „immerwährenden Existenz“ der Phantastik auszugehen, sondern im Gegenteil den Ursprung der phantastischen Literatur zeitlich relativ spät, nämlich „im Anschluß an einen weitgehenden Forschungskonsens [...] erst im achtzehnten Jahrhundert“⁵⁵ anzusiedeln:

Phantastische Literatur setzt ein als Kontrapunkt zur aufklärerischen Betonung von natürlicher Erfahrungsrealität und Ratio. Erst in dem Moment, wo man nicht mehr selbstverständlich an übernatürliche Phänomene glaubt, wo man über deren Existenz unschlüssig ist, just da fängt die Geschichte der phantastischen Literatur an.⁵⁶

Konsens herrscht jedoch im Allgemeinen über die Tatsache, dass phantastische Literatur, ebenso wie die eingangs erwähnten (filmischen) Genres, zu verschiedenen Zeiten verschieden stark produziert und rezipiert wird; es kann also auf jeden Fall von „Konjunkturen“ der phantastischen Literatur gesprochen werden. Diese Blütezeiten stehen unter Umständen

⁵² Simona Slanička, Der Historienfilm als große Erzählung, in: Mischa Meier (Hrsg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion, Dokumentation, Projektion, Böhlau Köln Wien 2007, S.427-437, hier: S.436

⁵³ vgl. Frank Neumann, Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm, in: Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, bellevalle Verlag München 2011, S.65-84

⁵⁴ Thomas Le Blanc, Einführung, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.7-11, hier: S.7

⁵⁵ Cersowsky 1999, S.19

⁵⁶ Cersowsky 1999, S.19

ebenfalls – wie dies bereits für die Genres des Historien- bzw. Zombiefilms angedeutet wurde - mit krisenhaften Zeiten in Zusammenhang. Natürlich ist dies nicht der einzige hier zu nennende Faktor, aber doch auch ein nicht zu vernachlässigender, wie wir im Folgenden sehen werden.

Literarische Phantastik ist der Stil tiefgreifender Orientierungskrisen in Zeiten einschneidender gesellschaftlich-geschichtlicher Umbrüche, begleitet von Irritationen, Verunsicherungen und Existenzängsten. Die Lebenswirklichkeit wird in dem Maße unheimlich, wie das Vertraute und das Vertrauen zerbrechen und der einzelne sich in einer fremd und feindselig gewordenen Welt nicht länger heimisch zu fühlen vermag. Die plötzlich auftretenden Brüche in der Wahrnehmung, die Entstellung des Empirischen und die Auflösung sinnstiftender Zusammenhänge signalisieren geschichtliche Umbruchsituationen auf der Schwelle zwischen Tradition und Moderne, zwischen Entwicklung und Erstarrung. Auf den Auseinanderfall des Geformten und Gefügten, auf die Auflösung der Gewalt antwortet die phantastische Literatur mit der Darstellung des Amorphen und Deformierten.⁵⁷

- An dieser Stelle sei kurz erwähnt, dass Wünsch sozusagen von der „anderen Seite“ her argumentiert; ihr zufolge legen die Konjunkturen der phantastischen Literatur „eine literarhistorische Hypothese nahe: *Blütezeiten der fantastischen Literatur sind die Epochen, in denen okkultistisches Wissen kulturell relevant wird.*“⁵⁸ Dies erklärt in ihren Augen auch die Nicht-Existenz von phantastischer Literatur vor dem 18. Jahrhundert:

Denn erheblich vom jeweiligen kirchlichen Wissenssystem abweichende Okkultismen konnten größere Breitenwirkung erst gewinnen, nachdem die politisch-juristische Macht der Kirchen weitgehend gebrochen war bzw. der Staat das Interesse an der Verfolgung kirchlicher Abweichungen praktisch verloren hatte.⁵⁹

Dies ist ein Trugschluss, nicht was den Beginn der phantastischen Literatur anbelangt, sondern ihre „Bedingungen“ bzw. „Begleiterscheinungen“, denn nach meiner Auffassung verhält es sich eben genau umgekehrt: Aberglaube hat zu allen Zeiten existiert und hängt nicht unbedingt mit einer Schwächung der kirchlichen Institutionen zusammen. Wir schließen uns diesbezüglich unter anderem Cersowsky an, der das Auftreten der phantastischen Literatur als Reaktion auf den „Vernunft-Kult“ der Aufklärung bzw. später auch auf die tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüche vor und um das Jahr 1800 ansehen und nicht ursächlich auf das Zurückgehen der kirchlichen Macht zurückführt. –

Phantastik ist die ästhetische Antwort auf radikale Umbrüche in der Geschichte und der Gesellschaft der Neuzeit. Zwei Gipfel ragen bisher heraus, einer verbunden mit dem Zeitalter der Revolution, der andere mit der Industrialisierung und der Entstehung der Massengesellschaft sowie mit der Katastrophe der Weltkriege.⁶⁰

⁵⁷ Winfried Freund, Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins, in: Peter Assmann/Peter Kraml/Johann Lachinger/Martin Sturm/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Residenz Verlag 1995, S.61-76, hier: S.61

⁵⁸ Marianne Wünsch, Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930), Fink München 1991, S.55

⁵⁹ Wünsch 1991, S.55

⁶⁰ Freund 1995, S.76

Die erste Blüte der Phantastik um 1800 ist also nicht nur als Gegenreaktion zur Aufklärung zu sehen, sondern kann unter anderem auch im Zusammenhang mit dem Niedergang der feudalen Ordnung bzw. der Neuordnung der Gesellschaft im Zuge der Revolutionen, den Bewegungen in der „Neuen Welt“, dem Erstarken der Wissenschaften gesehen werden. Auch im 20. Jahrhundert haben neben den Weltkriegen, die Freund hier als einziges Beispiel nennt, tiefgreifende Veränderungen stattgefunden, nicht nur auf gesellschaftlicher, sondern ebenso auf technischer und wissenschaftlicher Ebene.

Im Gegensatz zu anderssprachigen Literaturen wie beispielsweise der englischen, französischen oder russischen kommt im deutschsprachigen Raum nach 1850 phantastische Literatur gänzlich aus der Mode: „Dieser erforschenswerte Konjunkturbruch um 1850 ist ein Charakteristikum des deutschsprachigen Raums gegenüber einer nahezu kontinuierlichen Phantastik-Produktion in anderen Literaturen des neunzehnten Jahrhunderts [...]“.⁶¹ Ein weiterer Unterschied der deutschsprachigen Literatur zu den soeben genannten liegt in ihrem jeweiligen Verhältnis zur phantastischen Literatur: Im deutschsprachigen Raum sind die Vorbehalte gegenüber der phantastischen Literatur noch immer deutlich spürbar – ein oft geäußelter „Vorwurf“ lautet, sie sei trivial und demnach nicht der „richtigen“, soll heißen der sogenannten „Höhenkammliteratur“, zuzurechnen. (Wobei in solchen Vorwürfen oft nicht zwischen beispielsweise phantastischer Literatur und Fantasy unterschieden wird, obwohl dieser Unterschied - wie bereits erwähnt - durchaus ein sehr wichtiger ist und natürlich, um bei diesem Beispiel zu bleiben, in beiden „Sparten“ „gute“ und weniger gelungene Ergebnisse vorliegen.) In diesem Sinn ist Ruthners Formulierung von „erforschenswert“ absolut zu befürworten, da es äußerst interessant wäre, warum das Prestige der Phantastik in anderssprachigen Literaturen, im Gegensatz zum deutschsprachigen Raum, außer Frage steht. Symptomatisch ist hier im Übrigen, dass sich im deutschsprachigen Raum erst verhältnismäßig spät theoretische Ansätze zur Phantastik entwickelten⁶².

Als zweiter Höhepunkt der deutschsprachigen Phantastik wird oft die Periode zwischen 1890 und 1930 bezeichnet⁶³, in der auch die beiden hier behandelten Romane entstehen. Im Dritten Reich sollten solche phantastischen Romane meist als „entartet“ bewertet werden, sodass diesem neuerlichen Aufschwung der Phantastik wieder ein Ende bereitet wurde; Meyrink wurde beispielsweise eine „jüdische“ Schreibweise vorgeworfen, und „1933 wurden seine Bücher verboten und verbrannt, nicht als jüdische Literatur, sondern wegen

⁶¹ Ruthner 1999 a, S.166

⁶² vgl. Cersowsky 1989, S.11

⁶³ vgl. Wünsch 1991, S.69 ff.; Ruthner konzentriert sich auf die Jahrzehnte zwischen 1910 und 1930, vgl. Ruthner 1999 a, S.166

„weltanschaulicher Schädlichkeit“⁶⁴. Ruthner ortet nach 1945 erste „bescheidene“ (dies ist nicht auf die Qualität dieser Werke zu beziehen!) Keime phantastischer Literatur, die sich aber erst in den 1970er und -80er Jahren wieder voll entfalten können, bis hin zur neuerlichen Blüte, derer wir nun auch Zeuge werden. Auch Freund ortet gerade in der österreichischen Nachkriegsliteratur einen „dritte[n] Gipfel“⁶⁵ der phantastischen Literatur im deutschsprachigen Raum, unter anderem „in den Werken Hans Carl Artmanns, Ilse Aichingers, Thomas Bernhards, Christoph Ransmayrs, Herbert Rosendorfers, Barbara Frischmuths“⁶⁶, Autoren, deren Werke Ruthner selbst als nicht als eigentlich phantastisch, sondern als sogenannte „Parallelaktionen zur Phantastik“⁶⁷ ansieht, Literatur also, die phantastische Elemente beinhaltet, aber nicht zur Gänze diesem Genre zuzurechnen ist. Freund sieht in den Werken der von ihm genannten Autoren den

Ausdruck einer wachsenden Verunsicherung und Verstörung in der Konfrontation mit einer Welt, in der modernste Technologien den Menschen aus dem Mittelpunkt vertreiben und ihn als gespenstischen, unwirklichen Wiedergänger aus einer längst versunkenen, human orientierten Geschichte erscheinen lassen.⁶⁸

Diese Feststellung gilt aber ebenso schon die um 1900 entstandene phantastische Literatur und kann meiner Meinung nach generell für phantastische Literatur beansprucht werden.

Ruthner spricht davon, dass sich mittlerweile „[i]n den Buchläden phantastische Produkte [stapel]n“⁶⁹ und zeigt sich zufrieden darüber, dass es sich durchaus um Werke handelt, die der sogenannten „Höhenkammliteratur“ (als Beispiele für den deutschsprachigen Raum werden - neben lateinamerikanischen Größen wie Borges und García Márquez – Werke von Ransmayr, Jelinek und Muschg genannt) angehören, sodass der Vorwurf der Trivialität hier jedenfalls nicht „greift“. Abgesehen davon finden sich auch zahlreiche „trivialliterarische“ Beispiele in den verschiedenen Genres sowie Verfilmungen. Ruthner spricht im Jahr 1995, also vor 17 Jahren, erstmals von dieser Hochkonjunktur⁷⁰. Wenn wir uns vergegenwärtigen, was sich auf dem Gebiet der phantastischen und auch Fantasy-Literatur bzw. ebenso in Bezug auf Filme

⁶⁴ Frans Smit, Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen, Langen Müller Verlag München Wien 1988, S.130

⁶⁵ Freund 1995, S.76

⁶⁶ Freund 1995, S.76

⁶⁷ vgl. Clemens Ruthner, Der ganz gewöhnliche Schrecken. Österreichische Parallelaktionen zur Phantastik 1945-1995 (Artmann, Bernhard, Jelinek et al.), in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999 b, S.293-309

⁶⁸ Freund 1995, S.76

⁶⁹ Ruthner 1999 a, S.166

⁷⁰ Ruthners bereits zitierter Beitrag „Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext“ aus dem Jahr 1999 erschien bereits 1995 unter dem Titel „Jenseits der Moderne. Abriß und Problemgeschichte der deutschsprachigen Phantastik 1890-1930“, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.65-85

(zugegebenermaßen besonders im englischsprachigen Raum) ereignet hat, kann man nur von einer eklatanten Steigerung bzw. einer Potenzierung der Produktion in diesem Bereich sprechen. Wir erleben einen wahren „Boom“ beispielsweise der Fantasy-Literatur, es sei hier lediglich Tolkiens „Herr der Ringe“-Trilogie erwähnt, die mittlerweile eigentlich einem allgemein anerkannten „Kanon“ zuzurechnen ist. Aber auch an „trivialere“ Beispiele wie Harry Potter und die „Twilight“-Serie sei hier erinnert. All diese Werke werden auch in unseren Breiten stark rezipiert, aber es gibt ebenso zahlreiche deutschsprachige Neuerscheinungen, gerade auf dem Gebiet der Fantasy, der Verlage wie Piper oder Klett Cotta eigene Reihen widmen. Aber nicht nur Werken aus dem für uns nicht relevanten Bereich der Fantasy bzw. der Trivalliteratur wird eine breite Aufmerksamkeit zuteil, sondern es werden auch nach wie vor Klassiker der phantastischen Literatur wie eben der „Golem“ und vor Kurzem auch wieder die „andere Seite“ neu aufgelegt. Man kann also ruhig auch im deutschsprachigen Raum von einer neuerlichen Konjunktur der Phantastik sprechen. Die Herausgeber des Bandes „Phantastik – Kult oder Kultur?“ sprechen schon 2003 sogar von „einer alles überschwemmenden P r a x i s des Phantastischen“⁷¹, der in den letzten Jahren der theoretische Diskurs beizukommen versucht – wobei sich dieser Befund nicht allein auf Literatur, Filme sowie Computerspiele bezieht, sondern ebenso auf den Diskurs der Werbung. In den fast zehn seitdem vergangenen Jahren hat sich die Phantastik-Produktion aber wohl noch eher vervielfacht. Der durchschlagende Erfolg dieser Werke scheint die These vom „Hunger nach Irrationalität“ in unserem hyper-technologisierten, „aufgeklärten“ und hochmodernen Zeitalter zu bestätigen; die Behauptung, dass sogenannte „eskapistische“ Literatur und Filme in Zeiten der (vielzitierten Finanz-) Krise regen Zuspruch erfahren, ist offenbar nicht von der Hand zu weisen (wobei Fantasy-Literatur sicher mehr zum „Eskapismus“ tendiert als die phantastische Literatur, was aber keinesfalls abwertend gemeint ist und nicht bedeutet, dass sie nicht auch Gesellschaftskritik beinhalten kann). Genau gegen diese „Sicht der Phantastik als Vehikel der Wirklichkeitsflucht“⁷² wehrt sich Durst jedoch vehement. Natürlich soll phantastische Literatur keinesfalls auf diesen Aspekt reduziert werden, er kann jedoch auch nicht ausgeklammert oder geleugnet werden. Dabei gibt es allerdings ein breites Spektrum; neben kritisch-emanzipatorischen Ausprägungen⁷³ figurieren

⁷¹ Christine Ivanović/Jürgen Lehmann/Markus May, Vorwort, in: dieselben (Hrsg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Verlag Metzler Stuttgart Weimar 2003, S.7-22, hier: S.7

⁷² Durst 2010, S.392

⁷³ Peter Cersowsky, „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ.“ Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus, in: Franz Rottensteiner (Hrsg.), Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987, S.33-59, hier: S.33

zum Teil sehr konservative Modelle, wobei die vorliegenden Romane – wie viele andere aus dem ersten Drittel des 20. Jahrhunderts – eindeutig der letzteren Richtung zuzurechnen sind⁷⁴.

- Bevor wir gleich genauer auf die beiden Romane zu sprechen kommen, muss an dieser Stelle aber auch der „Gegenposition“ Platz eingeräumt werden, nämlich der, dass Phantastik – entgegen allem, was bis jetzt gesagt wurde - überhaupt nichts mit Krisenzeiten zu tun hat, ganz nach dem Motto: „Wann hat es denn einmal keine Krise gegeben?“ Dies mag zwar auf den ersten Blick einleuchten, andererseits soll nun nicht alles verworfen werden, was zuvor erläutert wurde. Selbst wenn Phantastik *nicht insbesondere* in Krisenzeiten Konjunktur haben sollte, so kann doch festgestellt werden, dass sie – wie Literatur oder Kunst im Allgemeinen – auf gesellschaftliche Vorgänge reagiert und insofern durchaus bestimmte Entwicklungen oder vorherrschende Stimmungen widerspiegelt, wie beispielsweise im Zusammenhang mit dem Topos der Masse in einem späteren Kapitel noch gezeigt werden wird; dass außerdem um die Zeit einer Jahrhundertwende doch zumeist eine „sensible“ ist, wird wohl niemand bestreiten. Innerhofer spricht sogar davon, dass um 1900 „die Apokalypseangst epidemische Ausmaße an[nahm].“⁷⁵ Dass diese Feststellungen nicht für *alle* phantastischen Werke gelten – ebensowenig wie im Allgemeinen *jedes* literarische Werk auf gesellschaftliche Veränderungen reagiert –, braucht hier nicht besonders unterstrichen zu werden.

Es soll also von einer verabsolutierenden Behauptung, Phantastik gedeihe besonders in Krisenzeiten, Abstand genommen, und dafür vorsichtiger formuliert werden, dass in ihr doch zum Teil Bezüge zu zeitgenössischen Ereignissen gefunden werden können und sich in ihr – zum Teil – auch eine Grundstimmung einer bestimmten Zeit, wie beispielsweise der „Hunger nach Irrationalität“ oder eine allgemeine Verunsicherung, wiederfindet. Genau um den Hintergrund der Unsicherheit geht es in dieser vielleicht etwas langatmigen Einleitung „auf Umwegen“: Das Interesse an phantastischer Literatur ist ebenso wie dasjenige an anderen Genres auch vor dem Hintergrund der jeweiligen Zeitgeschichte zu sehen; Irrationalität in literarischen Werken (oder auch in Filmen, bezieht man sich auf die Gegenwart) ist doch auch als Reaktion auf aktuelle Geschehnisse zu verstehen. Abgesehen davon ist phantastische Literatur nicht ausschließlich auf das Moment des „Irrationalen“ zu reduzieren; sie kann im Gegenteil auch sehr gesellschaftskritisch sein, jedoch können wir an dieser Stelle nicht mehr weiter auf diesen Umstand eingehen, da er für die zu behandelnden beiden Romane keine herausragende Rolle spielt.

⁷⁴ vgl. Cersowsky 1987, S.34

⁷⁵ Roland Innerhofer, Deutsche Science-fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Habilitationsschrift Universität Wien 1994, S.412

In dem Sinn kann man die von Kubin und Meyrink entworfenen Szenarien, die ebenfalls in dieser Hochkonjunktur zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstehen, auch als Reaktion einerseits auf die Spannungen der Zeit – Europa in den letzten „heilen“ oder vielmehr spannungsgeladenen Jahren vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs – und andererseits auf die rasanten Entwicklungen der Zeit im Bereich der Wissenschaft, Kommunikation, Fortbewegung, Wirtschaft, Technik usw. sehen; auch die Schnelllebigkeit unserer Zeit muss hier genannt werden. All dies wird im folgenden Zitat auf den Punkt gebracht:

Science fiction und *fantasy* fordern Helden und Leser gleichermaßen auf, sich mit Veränderungen zurechtzufinden und neues Wissen zu integrieren. Es verwundert nicht, dass in einer Zeit, in der wir pausenlos das Gefühl haben, auf einem zu niedrigen Informationsstand zu sein, dieses kognitive Spiel mit alternativen Wirklichkeiten reizt. Es verwundert auch nicht, dass Erzählungen, die die Bewältigung radikaler Veränderungen von Menschen und Lebensräumen zum Thema haben, gerade jugendliche Leser anziehen – das betrifft sowohl die *science fiction* als auch die *fantasy* – und es verwundert auch nicht, dass diese Gattungen besonders auf technische Neuerungen, auf Kriege und Naturkatastrophen regieren.⁷⁶

Kałużny stellt fest, dass speziell Meyrink, Kubin und Ewers „jene düsteren Ahnungen der nahenden Katastrophe und Ängste artikulier[en], die die Untergangsstimmung der Epoche charakterisieren.“⁷⁷ Ihm zufolge „[fand] [d]as [...] zeitsymptomatische Gefühl der Verunsicherung des Individuums sein adäquates Darstellungsmedium in der literarischen Phantastik“⁷⁸.

Beide Autoren schildern zumindest implizit alternative Lebensmöglichkeiten. Kubin schildert den Rückzug in ein fernes, abgeschlossenes (Traum-) Reich, einen an der Vergangenheit orientierten Staat, in dem Geldwirtschaft keine Rolle spielt und die Bevölkerung im weitesten Sinn aus „Exzentrikern“ besteht; dieser alternative Staat, der sowohl als Utopie als auch als Anti-Utopie bzw. Dystopie gewertet wurde (darauf wird an anderer Stelle noch eingegangen), ist jedoch nicht als „fortschrittlich“ einzustufen. Der letztendliche Untergang des Traumreiches wurde oft als Antizipation der späteren Kriegsereignisse und des Untergangs des „Abendlandes“, wie es bis dato mit seinen Monarchien bestanden hatte, interpretiert bzw. kann das Geschehen im Roman – apokalyptische Zustände, Massenhysterie, Chaos und Anarchie – auch als Reaktion auf die Verunsicherung in der Moderne gewertet werden. Das erinnert nicht nur an Lukács' berühmte (allerdings nicht auf die phantastische Literatur bezogene) Formulierung von der

⁷⁶ Sabine Coelsch-Foisner, Die Störästhetik fantastischer Texte, in: Peter Assmann (Hrsg.), Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.121-136, hier: S.128

⁷⁷ Jerzy Kałużny, Gustav Meyrink und der europäische Untergang, in: Joanna Jabłkowska, Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego Łódź 1996, S.120-129, hier: S.120

⁷⁸ Kałużny 1996, S.121

„transzendentalen Obdachlosigkeit“⁷⁹; auch der bereits von Todorov zitierte Sartre ortet eine „Verlassenheit des Menschen innerhalb des Menschlichen“⁸⁰, weshalb sich ihm zufolge „beim Phantastischen eine ‚Rückkehr zum Menschlichen‘ an[bahnt]“⁸¹. Auch in Zusammenhang mit den „Blauäugigen“, deren kontemplative Lebensweise an den Buddhismus erinnert, zeigt Kubin eine „andere“ Lebensform. Doch nicht nur für den Ich-Erzähler, auch für den Autor selbst spielen fernöstliche Lehren eine Rolle: „[...] für Kubin ist die Flucht zur indischen Religion eine wichtige Hilfe, um sein in Sünde- und Strafphantasien verstricktes Bewußtsein zu glätten und sich aus dem Mechanismus dieses Denkens zu befreien.“⁸²

Meyrink entwirft keinen alternativen Staat, sondern lässt vor allen Dingen „Okkultes“ bzw. – etwas genauer formuliert – den Bezug zu einer jenseitigen Sphäre hochleben. Er bietet eine „bunte“ Mischung aus unter anderem kabbalistischen, indischen und buddhistischen Lehren an. Ebenso wie Kubin beschäftigte er sich selbst mit einer Vielzahl an Lehren⁸³. Er reagiert insofern ähnlich wie Kubin, indem er eine Alternative „außerhalb“ konventioneller Lebensentwürfe anbietet oder diese zumindest sucht.

2.3. Die Entstehungsgeschichte

Die vielzitierten⁸⁴ Entstehungsgeschichten der beiden Romane sind sehr eng miteinander verbunden. Die beiden Künstler hatten vereinbart, dass Kubin Meyrinks Romanprojekt illustrieren würde; Meyrink sollte Kubin fortlaufend Kapitel zusenden, sodass dieser sie illustrieren könnte.⁸⁵ Aber schon vor diesem Projekt hatten Kubin und Meyrink künstlerisch zusammengearbeitet: 1904 hatte Kubin zu mehreren Ausgaben der Zeitschrift „Der liebe

⁷⁹ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Paul Cassirer Berlin 1920, S.23 f.

⁸⁰ Jean-Paul Sartre, „Aminadab“ oder Das Phantastische als Ausdrucksweise betrachtet, in: derselbe: *Situationen. Essays*, Rowohlt Reinbek bei Hamburg 1965, S.143-156, hier: S.145

⁸¹ Sartre 1965, S.145

⁸² Renate Neuhäuser, *Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane Die andere Seite und Das Schloß*, Königshausen und Neumann Würzburg 1998, S.106

⁸³ vgl. besonders Cersowsky 1989, S.47 ff.; Evelyn Konieczny, *Figuren und Funktionen des Bösen im Werk von Gustav Meyrink*, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1996, S.20 f.; Michael Mitchell, Gustav Meyrink, in: Donald G. Davian (Hrsg.): *Major Figures of Austrian Literature. The Interwar Years 1918-1938*, Ariadne Press 1995, S.261-295, hier: S.265; Hartmut Binder, *Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie*, Vitalis Verlag Prag 2004, S.100-203

⁸⁴ vgl. u.a. Binder 2004, besonders S.429 ff.; Andreas Geyer, *Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat*, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar 1995 a, S.94 ff.; Stephan Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart 1991, S.235 f.; Gabriele Brandstetter, *Traum und Phantastik bei Alfred Kubin*, in: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1980, S.255-267, hier: S.256 f.

⁸⁵ Binder 2004, S.429

Augustin“, deren Redaktion Meyrink damals innehatte, Zeichnungen beigesteuert; aus derselben Zeit stammt Kubins Zeichnung „Mein Besuch bei Meyrink“; und auch später sollte Kubin noch weitere Erzählungen Meyrinks illustrieren. Meyrink wiederum erwähnte Kubin dezidiert in seinen Erzählungen „Die Mondbrüder“ und „Sonnenspuk“.⁸⁶

Das Verfassen des „Golem“ (dessen Titel erst am Ende des Schaffensprozesses feststand) bzw. die Phasen seiner Entstehung lassen sich ungefähr anhand von Briefen Meyrinks und Kubins rekonstruieren⁸⁷. Anfang 1907 übermittelte Meyrink Kubin einen ersten Teil im Umfang von 26 maschinengeschriebenen Seiten, die „ungefähr ein Sechstel bis ein Achtel des geplanten Gesamtumfangs ausmachte[n]“⁸⁸. Ungefähr ein Jahr lang schien diese Zusammenarbeit gutzugehen, Meyrink dürfte bis zu Beginn des Jahres 1908 Kubin immer wieder Texte zugesandt haben, für die letzterer insgesamt elf Illustrationen verfertigte⁸⁹. Binder geht davon aus, dass zu Beginn „des Jahres 1908 zumindest die ersten fünf Kapitel des Golem-Romans vollendet waren, auch wenn es sich dabei keineswegs um die Version handelte, die später in den Druck ging.“⁹⁰ Meyrink selbst schreibt an Kubin zu Beginn des Schaffensprozesses, dass er Kapitel teilweise drei bis viermal vernichte⁹¹, bevor eine endgültige Version entstehe; im Frühling sei Meyrink Roda Roda zufolge zu ihm gekommen und habe sich über eine Schaffenskrise beklagt⁹², über die auch Kubin berichtet. Meyrink habe über Jahre eine „sterile Periode“ gehabt, woraufhin Kubin schließlich die bereits fertigen Illustrationen mehr oder weniger „recycelt“ habe:

[...] ich wartete ungeduldig und vergeblich auf die Fortsetzung des mich stofflich sehr fesselnden Manuskripts, und da sich in diesen jugendlich-drängenden Entwicklungsjahren meine Zeichenweise ständig wandelte, konnte ich nicht auf die Weiterführung des ‚Golem‘ warten und verwendete daher die schon fertigen Blätter für meinen eigenen Roman ‚Die andere Seite‘.⁹³

Die Krise Meyrinks währte mehrere Jahre; berühmt ist mittlerweile auch die Hilfe seines Freundes Friedrich Eckstein, der Meyrink half, indem er ein schachbrettartiges Schema aufzeichnete⁹⁴, das Meyrink eine bessere Übersicht über die ausufernde Handlung und Figuren ermöglichte. Zwar wurde 1911 ein Teil des „Golem“ veröffentlicht, welcher aber zu diesem Zeitpunkt „noch weit von der endgültigen Fassung entfernt war“⁹⁵ und letztendlich,

⁸⁶ Rottensteiner 1995, S.39-40

⁸⁷ vgl. u.a. Binder 2004, S.429 ff.

⁸⁸ Binder 2004, S.429

⁸⁹ Binder 2004, S.430

⁹⁰ Binder 2004, S.430

⁹¹ Binder 2004, S.429

⁹² Binder 2004, S.431

⁹³ Alfred Kubin, Wie ich illustriere, in: derselbe: Vom Schreibtisch eines Zeichners, Ulrich Riemerschmidt Verlag Berlin 1939, S.188-196, hier: 192; vgl. auch Binder 2004, S.430

⁹⁴ Binder 2004, S.457

⁹⁵ Binder 2004, S.460

obwohl „schon“ „Ende September 1913 druckfertig“⁹⁶, erst 1915 herausgegeben werden sollte. Bis dahin hatte die ursprünglich geplante Handlung aber große Veränderungen erfahren; Binder stellt fest, dass, „sieht man einmal vom Traumcharakter ab, der Meyrinks literarische Projekte die ganze Zeit über beherrschte, zwischen dem, was Kubin 1905 über den geplanten Roman des Freundes zu berichten wußte, und dem, was dann schließlich im *Golem* verwirklicht wurde, keinerlei Übereinstimmungen bestehen.“⁹⁷

Interessanterweise entstand die „andere Seite“ ebenfalls in einer Schaffenskrise, die Kubin in seinen autobiographischen Schriften beschreibt. Kubin durchlebte 1907 eine schwere Zeit. Zunächst verstarb sein Vater, was er nur schwer bis gar nicht verwinden konnte, wie er schreibt: „Den Eindruck dieses Verlustes habe ich bis heute noch nicht überwunden, ich muß jede Erinnerung daran mit Gewalt unterdrücken.“⁹⁸ Im gleichen Jahr erkrankte außerdem seine Frau; Kubin beschreibt, wie diese Ereignisse ihn in eine Depression stürzten, seine „heftigen Lebensbegierden [verkohlten]“⁹⁹, und auch „jede[r] Funken von Arbeitslust“¹⁰⁰ verschwand. Er konnte zwar in den darauffolgenden Monaten zeichnen, aber trotz des neu erwachenden Willens „[fehlte] die rechte Lust“¹⁰¹, sodass Kubin schließlich mit seinem Freund Herzmanovsky-Orlando eine Reise nach Italien unternahm, um auf diese Weise Abhilfe zu schaffen; der gewünschte Effekt trat auch prompt ein: „[...] schon auf dem Heimweg [...] spürte ich ein zitterndes Verlangen, mich wieder zeichnerisch zu betätigen [...]“¹⁰² Weiter heißt es:

Voll Eile und Sehnsucht kam ich zu Hause an. Als ich dann eine Zeichnung anfangen wollte, ging es absolut nicht. Ich war nicht imstande, zusammenhängende, sinnvolle Striche zu zeichnen. [...] Diesem neuen Phänomen stand ich erschrocken gegenüber, denn, ich muß es wiederholen, ich war innerlich ganz und gar mit Arbeitsdrang gefüllt. Um nur etwas zu tun und mich zu entlasten, fing ich nun an, selbst eine abenteuerliche Geschichte auszudenken und niederzuschreiben. Und nun strömten mir die Ideen in Überfülle zu, peitschten mich Tag und Nacht zur Arbeit, so daß bereits in zwölf Wochen mein phantastischer Roman ‚Die andere Seite‘ geschrieben war. In den nächsten vier Wochen versah ich ihn mit Illustrationen.¹⁰³

Offensichtlich war es ihm danach – zumindest nach eigenen Aussagen – wieder möglich, seiner zeichnerischen Tätigkeit wie gewohnt nachzugehen. Kubin selbst bezeichnet die Zeit der Entstehung der „anderen Seite“ – wohl nicht zuletzt aufgrund der schmerzlichen Erfahrungen und der Schaffenskrise, die ihr vorausgingen – als einen „Wendepunkt [s]einer

⁹⁶ Binder 2004, S.430

⁹⁷ Binder 2004, S.430

⁹⁸ Alfred Kubin, Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen, dtv München 1977, S.39

⁹⁹ Kubin 1977, S.39

¹⁰⁰ Kubin 1977, S.39

¹⁰¹ Kubin 1977, S.40

¹⁰² Kubin 1977, S.40

¹⁰³ Kubin 1977, S.40 f.

seelischen Entwicklung“¹⁰⁴. Weiter heißt es: „Daß ich schrieb, anstatt zu zeichnen, lag in der Natur der Sache, das Mittel war gerade passend, mich rascher der drängenden Ideen zu entledigen, als es anders möglich gewesen wäre.“¹⁰⁵

Hier sei angemerkt, dass diese Zeugnisse Kubins nicht wenig Selbststilisierung beinhalten; obwohl Geyer Kubin zwar zugesteht, dass der Tod seines Vaters ein auslösendes Moment für die „andere Seite“ war, hält er fest:

Die von Kubin beschriebene eruptive Niederschrift des Romans muß nach der Sichtung des erhaltenen Nachlaßmaterials und des Briefwechsels aus jener Zeit etwas relativiert werden: Zahlreiche Motive des Romans entwickelt Kubin bereits in Aufzeichnungen, die um 1900 entstehen. Erste konkrete Gedanken zur Romanhandlung notiert Kubin in einem Heft, in dem sich auch eine Skizze des toten Vaters befindet, das er also unmittelbar nach dessen Tod benutzt haben dürfte. Auch bei der Konzeption des Romans ist offensichtlich weit mehr bewußte Planung und Kalkül im Spiel, als Kubin später zuzugeben bereit ist.¹⁰⁶

Demzufolge verschweigt Kubin möglicherweise auch den Einfluss, den Meyrinks Fragment auf ihn gemacht hat – oder dieser war ihm selbst gar nicht bewusst.

Beide Romane sind also das „Produkt einer Schaffenskrise“. Besonders wichtig ist, dass die beiden Autoren jeweils das Werk des anderen kannten, als sie selbst ihren Roman verfassten. Meyrink hatte die „andere Seite“ natürlich gelesen, so wie Kubin seinerseits Fragmente des „Golem“ kannte, als er seinen Roman verfasste. Clemens Ruthner nennt diese miteinander verflochtenen Entstehungsgeschichten ein „denkwürdiges Phänomen“¹⁰⁷ und spricht von einer „explizite[n] Intertextualität und Intermedialität, welche [...] die Erstlingsromane beider Autoren in eine Palimpsest-Relation zueinander setzt“¹⁰⁸. Er zitiert außerdem noch Andreas Geyer, der sogar noch weiter geht und Ruthner gegenüber die These äußerte, dass Kubin mit seinem Roman „das ursprüngliche Romanprojekt Meyrinks realisierte, während dieser im Zuge des langen Schaffensprozesses den ‚Golem‘ radikal umkonzipierte“¹⁰⁹. Inwieweit dies zutrifft, ist leider aus heutiger Sicht nicht mehr nachzuvollziehen, aber dass die beiden Autoren einander stark beeinflusst haben dürften, wird aus den folgenden Kapiteln ersichtlich werden, denn tatsächlich finden sich zahlreiche Parallelen, begonnen beim Aufbau der Romane bis hin zur Atmosphäre und einzelnen Motiven, die im Folgenden dargelegt werden sollen.

¹⁰⁴ Kubin 1977, S.41

¹⁰⁵ Kubin 1977, S.41

¹⁰⁶ Andreas Geyer, Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Karolinger Verlag Leipzig Wien 2005, S.33; bereits in „Träumer auf Lebenszeit“ weist Geyer die Beschäftigung Kubins mit einzelnen Motiven der „anderen Seite“ lange vor der Niederschrift des Romans nach, vgl. Geyer 1995 a, S.97 ff.

¹⁰⁷ Ruthner 1999 a, S.169

¹⁰⁸ Ruthner 1999 a, S.169

¹⁰⁹ Ruthner 1999 a, S.169

III. Gemeinsamkeiten der „anderen Seite“ und des „Golem“

3.1. Erzählperspektive und – struktur

Beide Romane sind in der ersten Person verfasst; diese Feststellung mag zunächst mehr als banal anmuten, jedoch spielt die Erzählperspektive im Kontext der phantastischen Literatur (zumindest zum Teil) eine besondere Rolle. Bereits Todorov hält fest, dass Ich-Erzähler hier de facto sehr gängig sind: „In fantastischen Geschichten sagt der Erzähler gewöhnlich ‚ich‘ (,je‘). [...] Die Ausnahmen bilden fast nur Texte, die sich, in mehrfacher Hinsicht, vom Fantastischen entfernen.“¹¹⁰ Natürlich beschränkt sich der Einsatz von Ich-Erzählern keineswegs auf die phantastische Literatur, allerdings eignet sich das Erzählen in der ersten Person gerade hier zum Erwecken des Unschlüssigkeitsmomentes. Auch Durst geht genauer auf die Erzählerinstanz ein; er spricht von einem „destabilisierten Erzähler“, einer Erzählstrategie, die er – unter anderen - als prototypisch für die phantastische Literatur ansieht:

Insofern der Erzähler traditionell eine Instanz der Objektivität darstellt, die die Ereignisse der erzählten Welt garantiert, bildet seine Zerrüttung die inszenatorische Grundlage der phantastischen Literatur, weil sich nur auf diesem Weg eine Destabilisierung des Dargestellten erzielen lässt.¹¹¹

Annette Simonis hält dem entgegen, dass „die Unsicherheit oder Unzuverlässigkeit des Erzählers zwar als ein wichtiges Charakteristikum phantastischer Literatur gelten [kann]“¹¹², dass ein solches Verfahren aber keinesfalls auf phantastische Literatur beschränkt sei - womit sie zweifellos recht hat, allerdings behauptet Durst auch nicht, dass diese Taktik ausschließlich in der Phantastik angewendet würde. Tatsächlich scheint sich Simonis selbst zu widersprechen, wenn sie einige Kapitel später ihrerseits auf „spezifische Erzählmuster in der literarischen Phantastik“ und „Destabilisierungen des Erzählens“ zu sprechen kommt¹¹³. Dabei bezieht sie sich auf die Erzählungen E.A. Poes und H.P. Lovecrafts, die in Hinblick auf die Protagonisten bzw. die Erzähler in diesem Kontext als exemplarisch gelten können. Diese Autoren inszenieren „ebenso merkwürdige wie genretypische Erzählerfiguren – häufig, wenn auch nicht immer, handelt es sich dabei um Ich-Erzähler – die durch sonderbare, idiosynkratische Eigenschaften gekennzeichnet sind.“¹¹⁴ Auf die beiden Ich-Erzähler der betreffenden Romane kommen wir im nächsten Kapitel noch genauer zu sprechen; an dieser Stelle sei nur erwähnt, dass sowohl Kubin als auch Meyrink sich solch „destabilisierender

¹¹⁰ Todorov 1972, S.75

¹¹¹ Durst 2010, S.185

¹¹² Annette Simonis, Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres, Winter Heidelberg 2005, S.53

¹¹³ Simonis 2005, S.199

¹¹⁴ Simonis 2005, S.199

Techniken“ bedienen. Eine solche „verrätzelnde Erzählstrategie [...] [ist] genrespezifisch für die fantastische Literatur.“¹¹⁵ Auch die folgende Feststellung trifft in gewissem Sinn auf beide Romane zu:

Hier verbinden sich Psychologisierung und Erzähltechnik: Es gibt keinen allwissenden Erzähler mehr, der dem Leser eine objektive Darstellung der Ereignisse bietet; vielmehr wird die Hauptfigur, die sich selbst als wahnsinnig, besessen, paranoid entlarvt, zum subjektiven Berichterstatter, so daß die Bewertung der Geschehnisse letztlich dem Leser überlassen bleibt.¹¹⁶

Tatsächlich sind beide Ich-Erzähler zumindest zeitweilig „wahnsinnig“, und diese psychische Disposition trägt in beiden Fällen zur „Unschlüssigkeit“ bei.

Bezüglich der Erzählperspektive gilt es allerdings jeweils eine Einschränkung zu machen. Bei Kubin findet sich hier eine „Uneinheitlichkeit“¹¹⁷:

Beherrscht über weite Strecken ein **Ich-Erzähler** die Darstellung, so wechselt die Erzählhaltung vor allem im letzten Teil des Romans fast unmerklich in eine **auktoriale**. Verschiedene im Laufe der Handlung eingeführte Charaktere werden bei ihren letzten Tätigkeiten beschrieben, ohne daß der Ich-Erzähler diesen beigewohnt haben könnte.¹¹⁸

Dies wird aber bereits zu Beginn der Handlung vom Ich-Erzähler selbst angekündigt: Beim Festhalten der Geschichte sei ihm

etwas Eigentümliches passiert: während ich gewissenhaft meine Erlebnisse niederschrieb, ist mir unmerklich die Schilderung einiger Szenen unterlaufen, denen ich unmöglich beigewohnt haben kann. Man wird hören, welcherlei seltsame Phänomene der Einbildungskraft die Nähe Pateras in einem ganzen Gemeinwesen hervorbrachte. Diesem Einfluß muß ich meine rätselhafte Hellsichtigkeit zuschreiben. (DaS, S.9)

Durch diesen Einschub bzw. späteren Perspektivenwechsel wird die „Unschlüssigkeit“ bewusst vergrößert. Auch bei Meyrink findet sich ein solcher Perspektivenwechsel, denn das „Ich“ der Binnenhandlung ist nicht dasjenige der Rahmenhandlung, was ebenso der „Destabilisierung der Erzählerinstanz“ dient. Zu Beginn der Handlung träumt der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung, stellt aber gleichzeitig diesen Zustand und damit die kommende Handlung sowie sein Ich selbst in Frage:

Wie es weiter gekommen ist, weiß ich nicht. Habe ich freiwillig jeden Widerstand aufgegeben, oder haben sie mich überwältigt und geknebelt, meine Gedanken?
Ich weiß nur, mein Körper liegt schlafend im Bett, und meine Sinne sind losgetrennt und nicht mehr an ihn gebunden.
Wer ist jetzt ‚ich‘, will ich plötzlich fragen; da besinne ich mich, daß ich doch kein Organ mehr besitze, mit dem ich Fragen stellen könnte [...]. (DG, S.9)

Diese Antizipation des Geschehens klärt sich erst am Ende des Romans, als wieder zur Rahmenhandlung übergegangen wird und feststeht, dass die beiden Ich-Instanzen sich nicht

¹¹⁵ Ruthner 2011, S.86

¹¹⁶ Birgit Grein, Das dunkle Element in der englischen und amerikanischen Phantastik. Von der *gothic novel* bis Poe, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.28-44, hier: S.29

¹¹⁷ Nadja Kaltwasser, Zwischen Traum und Alptraum. Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, Deutscher Universitäts-Verlag Wiesbaden 2000, S.218

¹¹⁸ Kaltwasser 2000, S.218 f.

entsprechen (zumindest auf der Bewusstseinssebene, denn auf ihre äußere Ähnlichkeit wird ganz am Ende des Romans angespielt, was im Kapitel über die Doppelgänger noch zur Sprache kommen wird): „Ich liege im Bett und wohne im Hotel. Ich heiße doch gar nicht Pernath.“ (DG, S.301)

Christian Friedl interpretiert die Erzählsituation im „Golem“ hingegen anders; ihm zufolge „gibt [es] im ‚Golem‘ kein erzählendes Ich“¹¹⁹, und „das erzählte Ich ist sich des narrativen Vorgangs nicht bewußt.“¹²⁰ Es „scheinen [...] auktoriale Einflüsse vorhanden zu sein“¹²¹ (was auch für die „andere Seite“ festgestellt wurde), besonders „am Anfang und Ende der Binnenhandlung“¹²², als beispielsweise Pernath sich seiner gegenwärtigen Situation – seines Lebens im Ghetto - bewusst wird. Dies suggeriert dem Leser (der erst im Lauf der Handlung begreift, dass es sich um zwei verschiedene „Ichs“ handelt), dass es das Ich der Rahmenhandlung ist, das sich hier Verschiedenes erst in Erinnerung rufen muss und Pernaths Erlebnisse nachempfindet - oder erträumt. Pernaths Mangel an Erinnerung, der hier zum Ausdruck kommt, wird aber im Laufe der Handlung geklärt und kann ebenso auf den Umstand zurückzuführen sein, dass er lange in psychiatrischer Behandlung war, worauf im nächsten Kapitel Bezug genommen wird. Friedl jedoch sieht diese auktorialen „Einschübe“ „als interpretatorische Falle“¹²³, da er überzeugt ist, dass das Unschlüssigkeitsmoment bzw.

die phantastische Ambivalenz [...] am Schluß aufgelöst wird – die Binnenhandlung ist tatsächlich ein Traum, oder eigentlich eine Astralreise. Unter dieser Stimme ist es nicht die Stimme eines Erzähler-Ichs, sondern die eines niemals namentlich benannten erzählten Ichs, die sowohl in der Rahmen- als auch der Binnenhandlung spricht. Dieses Ich ist eine reine Reflektorfigur [...].¹²⁴

Dies ist wie bereits erwähnt eine von Meyrink bewusst eingesetzte Strategie um Unsicherheit zu evozieren, für die sich eben ein Ich-Erzähler besonders gut eignet, ebenso wie dies in der „anderen Seite“ der Fall ist. Beide Romane „leben“ auch von dieser in der Erzählperspektive und von der Erzählstruktur her angelegten „Unschlüssigkeit“, die bei Meyrink noch dadurch forciert wird, dass am Ende des zweiten Kapitels, das „eigentlich“ bereits aus der Perspektive Pernaths geschrieben ist, noch einmal ein Einschub erfolgt, in dem es heißt:

[ich] erkenne wiederum das Fußende meines Bettes.
Noch liegt der Schlaf auf mir wie ein schwerer, wolliger Mantel, und der Name Pernath steht in goldenen Buchstaben vor meiner Erinnerung.
Wo nur habe ich diesen Namen gelesen? – Athanasius Pernath?

¹¹⁹ Christian Friedl, Die Rettung des unrettbaren Subjekts: Ideologische und rhetorische Aspekte dreier okkulten Romane von Gustav Meyrink, Diplomarbeit Universität Wien 1998, S.9

¹²⁰ Friedl 1998, S.9

¹²¹ Friedl 1998, S.9

¹²² Friedl 1998, S.9

¹²³ Friedl 1998, S.10

¹²⁴ Friedl 1998, S.10

Ich glaube, ich glaube, vor langer, langer Zeit habe ich einmal irgendwo meinen Hut verwechselt, und ich wunderte mich damals, daß er mir so genau passe, wo ich doch eine höchst eigentümliche Kopfform habe. (DG, S.19)

Plötzlich empfindet dieser Ich-Erzähler, der eben beteuert hat, nicht Pernath zu sein, Angst, und rettet sich aber ausgerechnet mit einem Gedanken an Rosina, die er ja nur als Pernath kennen kann, vor diesem Gefühl: „Ja, da Gesicht der Rosina! Das ist doch noch stärker als die stumpfsinnige plappernde Stimme; und gar, wo ich jetzt gleich wieder in meinem Zimmer in der Hahnpaßgasse geboren sein werde, kann ich ganz ruhig sein.“ (DG, S.20) Hier scheint der Erzähler seine besondere Situation zumindest ansatzweise zu verstehen und gleichsam auf den gleich darauf folgenden Perspektivenwechsel zu verweisen.

Offenbar ist es in der „anderen Seite“ (im Gegensatz zur ausgeklügelten Verschränkung der beiden Erzählebenen des „Golem“) eindeutig, dass es sich sowohl in der Rahmen- als auch in der Binnenhandlung um dasselbe erzählende Ich handelt, während im „Golem“ – entgegen der Argumentation Friedls – von zwei verschiedenen Erzählinstanzen ausgegangen werden muss; Cersowsky unterstreicht hier den Umstand, dass in der Literatur im Allgemeinen eine „Grundfunktion der Rahmenhandlung [...] in der Stützung der Glaubwürdigkeit des Erzählten [besteht]“¹²⁵. Dies wird jedoch in den betreffenden Romanen bewusst konterkariert. Dass in beiden Fällen zumindest theoretisch die Möglichkeit besteht, die Binnenhandlung als Traum zu interpretieren, wird noch in einem anderen Kapitel genauer dargelegt werden. Auch dies dient der Verstärkung der Unschlüssigkeit.

3.2. Personeninventar¹²⁶

3.2.1. „Künstler-Ich“

Gerade bei Lovecraft, den Simonis als genretypischen Autor des Öfteren zitiert, „handelt es sich nicht selten um gesellschaftliche Außenseiter, die Züge der romantischen Künstlerexistenz aufweisen und durch ihre exzentrische Natur, durch schwierige Lebenserfahrungen oder eine traumatische Vorgeschichte von ihrer gesellschaftlichen Umwelt weitgehend isoliert sind.“¹²⁷ Dies trifft unzweifelhaft auch auf die beiden Ich-

¹²⁵ Cersowsky 1989, S.57

¹²⁶ vgl. bspw. Cersowsky 1989, S.34 ff. und 71 ff.; Staudinger 1993, S.28 ff.; siehe speziell zu den ProtagonistInnen bei Meyrink: Karin Buchacher, Das Groteske als Formelement bei Gustav Meyrink, Diplomarbeit Universität Innsbruck 1991, S.95 ff.; Ulla Kos, Die Figur des Juden und der Jüdin in Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ und in Leo Perutz’ „Nachts unter der steinernen Brücke“, Diplomarbeit Universität Graz 2001, S.49 ff.; Friedl 1998, S.50 ff.

¹²⁷ Simonis 2005, S.199 f.

Erzähler in der „anderen Seite“ und im „Golem“ zu. In beiden Fällen ist der Hauptprotagonist ein Künstler: Der namenlose Ich-Erzähler der „anderen Seite“ ist Zeichner und Maler, Athanasius Pernath ist Gemmenschneider. Beiden kann man ein Naturell attestieren, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts wohl als ein „nervöses“ bezeichnet worden wäre, etwas extremer formuliert könnte man von einer gewissen psychischen „Labilität“ sprechen.

Dem Ich-Erzähler in der „anderen Seite“ kommt dieses Naturell insofern zugute, als eine solche Veranlagung gleichsam Voraussetzung ist für eine Aufnahme ins Traumland. Das „Volk“ der Traumstädter beschreibt der Zeichner als aus „in sich abgeschlossenen Typen“ bestehend (DaS, S.54):

Die Besseren darunter waren Menschen von übertrieben feiner Empfindsamkeit. [...] [F]ixe Ideen, wie Sammelwut, Lesefieber, Spielteufel, Hyperreligiosität [...] waren für den Traumstaat wie geschaffen. Bei den Frauen zeigte sich die Hysterische als häufigste Erscheinung. Die Massen waren ebenfalls nach dem Gesichtspunkt des Abnormen [...] ausgewählt: Schöne Potatorentypen, mit sich und der Welt zerfallene Unglückliche, Hypochonder, Spiritisten [...]. (DaS, S.54)

Der Zeichner verfügt zwar nicht über so extrem ausgeprägte Neigungen wie die oben erwähnten. Aber auch sein Gemüt scheint nicht ganz „gefestigt“ zu sein, er charakterisiert sich selbst so:

Bei dem meinigen [Temperament], einem ausgesprochen melancholischen, lagen Lust und Unlust ganz nahe bei einander. Seit jeher unterlag ich unvermittelt meist den stärksten Gefühlsschwankungen. Aus dieser eigentümlichen nervösen Anlage [...] schöpfte ich die größte Lust, aber auch die bitterste Qual. (DaS, S.18)

Man könnte von einer manisch-depressiven Veranlagung sprechen. Der Zeichner findet sich am Ende des Romans in einer „Heilanstalt“ wieder, wo er sich von seinen Erfahrungen erholt. Allerdings kann er sich von diesen nachhaltigen Eindrücken nur schwer lösen, er lebt förmlich in der Vergangenheit, denn: „[...] immer wieder [mußte ich] dem Zauber der gewaltigen Schauspiele, die ich erlebte, nachsinnen.“ (DaS, S.250) Den Grund dafür sieht er in den Träumen, die ihn gefangen nehmen und ihm offenbar die Sinne verwirren (auf diese Passage wird noch im Kapitel über das Traumthema näher eingegangen werden). Obwohl er das Leben im Traumstaat im Laufe der Handlung als immer weniger erstrebenswert empfindet, sehnt er sich nach dessen Untergang wieder danach; diese Sehnsucht nach einem möglicherweise sogar nur erträumten, irrealen Ort mag wiederum an pathologische Phänomene erinnern, die die Betroffenen der Wirklichkeit total entfremden und dieser ihre eigene Realität vorziehen lassen. Gepaart ist diese Entfremdung von der Realität mit dem Wunsch, sich ihr endgültig zu entziehen, und mit einer als unstillbar beschriebenen Todessehnsucht: „Mich erquickte nur noch der Gedanke an das Hinschwinden, an den Tod. Mit aller Inbrunst, der ich noch fähig war, umfing ich ihn. [...] An mein eigenes Sterben dachte ich wie an die größten, himmlischen Freuden [...].“ (DaS, S.250-251) Schließlich

„gewinnt“ ihn zwar das Leben „zurück“; aber der Zeichner scheint, den letzten Sätzen des Romans zufolge, den unauflösbaren Gegensatz zwischen Leben und Tod, die Polarität, der das menschliche Leben unterworfen ist, ebenso wie letztendlich die menschliche Disponiertheit und die Vergänglichkeit alles Irdischen nicht verwinden zu können.

Auch Pernath hat augenscheinlich „psychische Probleme“, die, zum Unterschied vom Zeichner, schon relativ bald in ihrem eigentlichen Ausmaß offenbar werden. Pernath trägt einigermaßen schwer an seiner Vergangenheit, an die er sich allerdings zunächst kaum bis gar nicht erinnern kann; dies wird ihm aber auch erst im Laufe der Handlung bewusst: Immer wieder überkommen ihn merkwürdige „Anfälle“, und er bemerkt, dass er im Prinzip keine Erinnerung an seine eigene Jugend, oder vielmehr überhaupt keine Erinnerungen hat. Es ist ihm, als ob er schon immer im Prager Ghetto als Gemmenschneider gelebt hätte, irgendeines Lebens oder Ereignisses davor kann er sich nicht entsinnen. Eines Tages, als er mit seinen Freunden Vrieslander, Prokop und Zwakh bei Punsch zusammensitzt, wähen diese ihn nach einer Weile schlafend, obwohl Pernath wach ist und ihre Unterhaltung so im Verborgenen verfolgen kann. Sie beginnen prompt, über seine Vergangenheit zu sprechen, und stellen fest, dass es besser wäre, vor Pernath nicht über unerklärliche Dinge wie den Golem zu sprechen. Nun wird Pernaths Aufenthalt im „Irrenhaus“ zur Sprache gebracht. Eines Tages sei ein Freund Zwakhs, Arzt von Beruf, an ihn, Zwakh, herangetreten mit der Bitte, sich ein wenig um Pernath zu kümmern und darauf zu achten, dass niemand ihn mit Fragen nach seiner Vergangenheit durcheinanderbringe, nichts solle ihn an seinen „Wahnsinn“ erinnern. Die Gefahr, die in einem solchen Erinnern liegen würde, beschreibt Zwakh so:

„[...] Es ist, wie wenn man mit offenem Licht eine verstaubte Kammer betreten wollte, in der morsche Tücher Decke und Wände bespannen und der dürre Zunder der Vergangenheit fußhoch den Boden bedeckt; ein flüchtiges Berühren nur, und schon schlägt das Feuer aus allen Ecken.“
(DG, S.61)

Auch der erwähnte Arzt bedient sich eines solchen „topographischen“ Vergleichs, um die psychische Disposition Pernaths zu beschreiben: „[Pernaths] Krankheit“ wurde „mit vieler Mühe eingemauert“, „so wie man eine Unglücksstätte einfriedet, weil sich an sie eine traurige Erinnerung knüpft.“ (DG, S.62) Auf diese Art erfährt Pernath von seiner vollkommen verdrängten Vergangenheit und versteht plötzlich den Grund für ein unbestimmtes Gefühl, das ihn – solange er sich erinnern kann – begleitet und das er sich nicht erklären konnte: „Von jeher hatte eine dumpfe Qual an mir genagt – ein Ahnen, als wäre mir etwas genommen worden und als hätte ich in meinem Leben eine lange Strecke Wegs an einem Abgrunde hin durchschritten wie ein Schlafwandler.“ (DG, S.62) Auch andere unerklärliche Phänomene und Eigenschaften Pernaths finden so auf einmal eine Begründung:

Mein krankhafter Widerwillen, der Erinnerung an verfllossene Ereignisse nachzuhängen – dann der seltsame, von Zeit zu Zeit immer wiederkehrende Traum, ich sei in ein Haus mit einer Flucht mir unzugänglicher Gemäuer gesperrt – das beängstigende Versagen meines Gedächtnisses in Dingen, die meine Jugendzeit betrafen – alles das fand mit einem Male seine furchtbare Erklärung: ich war wahnsinnig gewesen [...]. (DG, S.62)

Diese Offenbarung stellt für Pernath einen Schock dar, den er brennend „wie eine bloßgelegte Wunde“ (DG, S.62) beschreibt. Er empfindet sich selbst nun als „verschnittene Pflanze [...], ein Reis, das aus einer fremden Wurzel sproßt.“ (DG, S.62-63) In einem Gespräch mit seiner Jugendliebe Angelina erkennt Pernath plötzlich den Grund für seine Krankheit: „Eine Liebe, die für mein Herz zu stark gewesen, hatte für Jahre mein Denken zernagt, und die Nacht des Irrsinns war damals der Balsam für meinen wunden Geist geworden.“ (DG, S.101) Die übergroße Liebe zu seiner Jugendfreundin hatte ihm die Sinne verwirrt.

Sowohl der Zeichner als auch Pernath werden außerdem im Laufe der Handlung Opfer eines „Starrkrampfes“: Pernath wird im „Loisitschek“, einer Spelunke, von einem Gefühl befallen, das man mit heutigen Worten als Panikattacke bezeichnen könnte, allerdings mit einer gewissen „metaphysischen Komponente“: „Ich will rufen und kann nicht. Kalte Finger greifen mir in den Mund und biegen mir die Zunge nach unten gegen die Vorderzähne, daß es wie ein Klumpen meinen Gaumen erfüllt und ich kein Wort hervorbringen kann. [...] Dann liege ich starr wie eine Leiche auf einer Bahre [...].“ (DG, S.81) Seine Freunde tragen Pernath nach Hause und holen Schemajah Hillel zu Hilfe. Obwohl Pernath zunächst noch angsterfüllt ist und sich noch immer nicht bewegen kann, empfindet er ab einem bestimmten Punkt seine Situation „nicht einmal als absonderlich“, im Gegenteil, er beschreibt sein Denken als „fest und sicher“ (DG, S.82). „Eine ruhige, natürliche Zufriedenheit, wie man sie beim Heimkommen nach einer langen Wanderung genießt, erfüllte mich.“ (DG, S.82) Sobald Schemajah Hillel sich um ihn kümmert, lässt die Starre, die sich seiner bemächtigt hat, nach.

Etwas Ähnliches widerfährt dem Zeichner, der in einer sehr angespannten und angsterfüllten Situation einen ebensolchen Krampf erlebt: „Nur verschwommen konnte ich [...] sehen, denn ein Nervenschock packte mich. Meine Zunge wurde starr und mein Körper wie Stein. Als der Anfall vorüber war, schleppte ich mich dem Licht entgegen.“ (DaS, S.92) Die Symptome ähneln sich also: Beide Protagonisten sprechen von einer den ganzen Körper befallenden Starre. Bei Pernath liegt die Ursache nicht nur in seiner psychischen Verfassung, sondern auch in dem Umstand, dass er sich sukzessive zu einem „geistigen Adepten“ entwickelt. Der Zeichner ist hier allerdings weniger Opfer seiner Gemütsverfassung, sondern er erlebt ein Phänomen, das alle Traumstädter gleichermaßen betrifft: Sie werden kollektiv vom „Klaps“ heimgesucht. Nachdem der Zeichner diesen das erste Mal erlebt, bemerkt er,

dass nicht nur er sich wie zerschlagen fühlt, sondern – im Kaffeehaus - alle um ihn herum benommen wirken. „Für den starken Besuch war es auffallend still. Auf allen Gesichtern lag Erschöpfung, Verstörung.“ (DaS, S.93) Ein älterer Herr erklärt ihm das Phänomen und seine Ursache bzw. Auswirkung:

Wir stehen hier alle unter dem *Bann*. Ob wir wollen oder nicht, es vollzieht sich ein notwendiges Geschick an uns. [...] Viele, ach wie viele, wollen da nicht immer mittun, besonders Neuankommende stemmen sich dagegen. Wird aber das innerliche Auflehnen gegen das Unabänderlich zu stark, dann kommt der Klaps; den spürt dann jeder [...]. (DaS, S.94)

Dieser kollektiv erlebte „Schock“ oder eben „Starrkrampf“ ist also auf das Wirken und die Einflussnahme Pateras zurückzuführen; zwar kommt Cersowsky zufolge der „Starrkrampf“ bei Meyrink auch von „außen“ und wird vom Golem ausgelöst. Insofern sei der Anfall nicht allein der psychischen Disposition Pernaths geschuldet; aber die wichtige Unterscheidung liegt für Cersowsky darin, dass in der „anderen Seite“ der Starrkrampf eben von *vielen* erfahren wird, während er im „Golem“ immer „nur einen Einzelnen [befällt]“. ¹²⁸ Hierin unterscheidet sich also das Erlebnis Pernaths von dem des Zeichners.

Eine fremde Einflussnahme bekommt aber auch Pernath zu spüren, der sich plötzlich, ohne zu wissen, wie und warum, in den Golem einfühlen kann, bzw. für Momente der Golem *wird*. Als er sich wieder „zurückverwandelt“, ist er entsetzt von dem Gefühl, das sich seiner bemächtigt hatte: „[...] ich fühlte: gespenstische Finger, die soeben noch in meinem Gehirn herumgetastet, haben von mir abgelaassen. Noch spürte ich im Hinterkopf die kalten Spuren ihrer Berührung.“ (DG, S.27)

Eine weitere Gemeinsamkeit, die möglicherweise auch mit der Veranlagung der beiden Protagonisten zusammenhängt, ist die Tatsache, dass beide ein gewisser Lebensüberdruß auszeichnet und sie sich in diesem Leben nicht mehr „heimisch“ fühlen; an einem bestimmten Punkt hegen deshalb beide Selbstmordgedanken. Pernath äußert sich hierbei zunächst euphorisch: „Ja! Das war das gescheiteste! Ein Ende machen. Heute noch. Jetzt noch – vormittags.“ (DG, S.217) Es schreit zwar in ihm gleich darauf auf: „Nur noch einen Tag, einen einzigen Tag möchte ich leben!“ (DG, S.218) Doch der Lebensüberdruß überwiegt sogleich wieder: „Um dann abermals dieselbe würgende Verzweiflung mitmachen zu müssen? Nein, nicht eine Minute mehr warten! Es kam wie Befriedigung über mich, daß ich mir nicht nachgegeben hatte.“ (DG, S.218) Bevor er aber Hand an sich legt, möchte er noch zur Bank, um sein Erspartes seiner heimlichen Liebe Mirjam, der Tochter Hillels, zu übermitteln – das Auflösen eines Kontos beansprucht aber acht Tage, sodass Pernath

¹²⁸ Cersowsky 1989, S.96

letztendlich wegen dem Vorwurf, einen Mord begangen zu haben, inhaftiert wird, bevor er seinen geplanten Selbstmord in die Tat umsetzen kann.

Auch der Zeichner fällt, als er nach dem Tod seiner Frau an ihr durch die Affäre mit Melitta Lampenbogen „schuldig“ geworden ist, eine solche Entscheidung: „Beim fünften Glase der Entschluß: ‚Hier mich vollsaufen, dann ins Wasser.‘“ (DaS, S.126) Doch schon bald muss er erkennen, dass er nicht in der Lage ist, sein Leben zu beenden, und entschließt sich deshalb für eine nicht so unmittelbare Form des Selbstmords: „[...] Ich [...] konstatierte, daß ich weder zum Selbstmord noch zum Leben fähig war. ‚Ich werde ein vegetatives Halbleben zwischen den beiden Möglichkeiten führen und den Todesstoß wie ein Schlachtochse erwarten, lange kann er ja nicht ausbleiben.‘“ (DaS, S.127) Entgegen dieser momentanen Absicht überfällt den Zeichner an anderer Stelle Todesfurcht gepaart mit einem Gefühl des Ekelns sowohl vor dem Leben und seiner Körperlichkeit als auch dem Tod:

‘Zwei Beine – Knochenröhren – tragen meine ganze Welt, eine Welt des Schmerzes und Irrtums! Das Entsetzlichste ist der Leib.’ Mich durchschüttelte die Todesfurcht. ‚Was wird meinem Körper noch alles zustoßen, die tausend Organe, zu wie raffinierten Folterwerkzeugen werden sie sich fügen? [...] Ekel und Kot schleppe ich in meinem Bauche, und wenn ich es je zu großer Leidenschaft bringe, gleich kommt die Feigheit hinterher. Ich weiß nur eines: ich muß es geschehen lassen, so sehr ich mich auch winde, dem Unvermeidlichen – dem Sterben – von Minute zu Minute näher zu kommen. Nicht einmal zum Selbstmord habe ich die Kraft [...]‘ (DaS, S.126-127)

Einerseits widert ihn das Leben an, gleichzeitig aber scheint er den Tod wie nichts sonst zu fürchten. Den Ekel sowie dieses Gefühl des Hin- und Hergerissenseins teilt der Zeichner wiederum mit Pernath, der vor dem eigentlich geplanten Selbstmord lieber auch auf eine „letzte Mahlzeit“ verzichtet, so sehr ist ihm die Vorstellung von verwesender Nahrung in einem verwesenden Leichnam zuwider: „Gar nicht erst zum Essen gehen. – Ein ekelhafter Gedanke, mit vollem Magen sich aus der Welt zu schaffen! In der nassen Erde liegen und unverdaute, verfaulende Speisen in sich zu haben.“ (DG, S.217) Und er fährt fort:

Wenn nur nie wieder die Sonne scheinen wollte und ihre freche Lüge von der Freude des Daseins einem ins Herz funkeln!
Nein! Ich ließ mich nicht mehr narren, wollte nicht länger der Spielball sein eines täppischen, zwecklosen Schicksals, das mich emporhob und dann wieder in Pfützen stieß, bloß damit ich die Vergänglichkeit alles Irdischen einsehen sollte, etwas, das ich längst wußte, was jedes Kind weiß, jeder Hund auf der Straße weiß. (DG, S.217)

Das eigentliche Skandalon scheint für ihn also trotz allem nicht das irdische Dasein mit seinen Unbilden, sondern die Vergänglichkeit desselben, die Sterblichkeit des Menschen zu sein.

Im Allgemeinen kann man nun aufgrund der hier aufgezeigten Parallelen, denen man sicher noch einige weitere hinzufügen könnte, feststellen, dass sich die beiden Ich-Erzähler doch in gewisser Hinsicht sehr ähnlich sind und mehr als nur *eine* Gemeinsamkeit haben.

3.2.2. Mystisch-überhöhte Gestalten¹²⁹

Im „Golem“ sind dieser Kategorie eindeutig Mirjam und ihr Vater Schemajah Hillel zuzurechnen. Mirjam wird als vergeistigt und als gleichsam einem „uralten Menschenschlag“ zugehörig beschrieben:

Ein sonderbares Mädchen übrigens, diese Mirjam! Ein Typus, wie ich ihn noch nie gesehen. Eine Schönheit, so fremdartig, daß man sie im ersten Moment gar nicht fassen kann – eine Schönheit, die einen stumm macht, wenn man sie ansieht [...]. Nach Proportionsgesetzen, die seit Jahrtausenden verloren gegangen sein müssen, ist dieses Gesicht geformt [...] (DG, S.123)

Später heißt es auch: „Schon ihr Gesichtsschnitt, der hundertmal eher in die Zeit der sechsten ägyptischen Dynastie paßte – und selbst für diese noch zu vergeistigt war [...]“. (DG, S.175) Mirjam zeichnet sich besonders durch das „Warten auf ein Wunder“ (DG, S.157) aus; nach eigener Aussage lebt sie „wie in einem seligen Schlaf dahin.“ (DG, S.157) Sie nimmt, ähnlich wie ihr Vater, an dieser Welt beinahe nicht mehr teil, denn sie lebt mehr oder weniger in ihrer Imagination, in der Gewissheit einer „anderen Wahrheit“:

„[...] Nun ja, die Bäume sind grün, und der Himmel ist blau, aber das alles kann ich mir viel schöner vorstellen, wenn ich die Augen schließe. Muß ich denn, um sie zu sehen, auf einer Wiese sitzen? – Und das bißchen Not – und – und – und Hunger? Das wird tausendfach aufgewogen durch die Hoffnung und das Warten.“ (DG, S.157)

Für Mirjam ist das Leben im Diesseits vernachlässigbar geworden; als sie bei ihren Freundinnen damit auf Unverständnis stößt, hört sie auf, diese zu frequentieren, da sie ohnehin nicht an oberflächlichen Beziehungen interessiert ist. Sie möchte Höheres erfahren; für sie gibt es nichts „Herrlicheres [...] als den Boden unter den Füßen zu verlieren“ (DG, S.158). Das Leben ist nur eine Art Vorspiel zur späteren „erleuchteten“ Existenz; ihr Vater formuliert dies so: „Die Welt ist dazu da, um von uns kaputt gedacht zu werden [...] – dann, dann erst fängt das Leben an.“ (DG, S.158) Mirjam selbst ist sich zwar nicht ganz sicher, ob sie diese Worte richtig interpretiert, aber sie wartet trotzdem auf dieses „richtige“ Leben: „[...] ich fühle zuweilen, daß ich eines Tages so wie: ‚erwachen‘ werde. Wenn ich mir auch nicht vorstellen kann, in welchen Zustand hinein. Und Wunder müssen dem vorhergehen, denke ich mir immer.“ (DG, S.158) Auch die heiligen Schriften liest und versteht Mirjam nur in Bezug auf diese „Wunder“ hin, die ihren Lebenssinn ausmachen. Jeden Tag suchen sie „innere Erlebnisse“ heim, die sie aber nicht genauer schildert und die für sie auch nicht als Wunder zählen (DG, S.189). „Erst, wenn der leblose Stoff – die Erde – beseelt wird vom Geist und die Gesetze der Natur zerbrechen, dann ist das geschehen, wonach ich mich sehne, seit ich denken kann.“ (DG, S.189) Jede Nacht erscheint ihr ein Wesen, das sie über ihre „geistige Reife“ und die Nähe des Wunders, das sie erleben wird, informiert, und das ihr das

¹²⁹ vgl. bspw. Cersowsky 1989, S.38 ff.

Glück des irdischen Daseins ersetzt (DG, S.190). In der Gestalt der Mirjam zeigt sich ein weiteres Mal die „Antithetik von Geist und Materie, die sich im Golem paradigmatisch manifestiert“¹³⁰.

Ihre seltsame, vergeistigte Aura teilt Mirjam mit ihrem Vater, der allerdings noch eine Stufe „über ihr“ steht; Pernath, den die Gedanken an Hillel „unwillkürlich beruhigen“, verbindet mit ihm „vage den Begriff eines Helfers und Führers“ (DG, S.112). Er nennt ihn auch ein „Wesen [...], das hinausgewachsen ist über alles Menschentum“ (DG, S.157). Hillel verfügt über gewisse seherische Fähigkeiten und übt zuweilen großen Einfluss auf seine Mitmenschen aus: Pernath erlebt mehrmals, dass Hillel ihn Dinge vergessen macht oder einschlafen lässt, sobald er ihm mit der Hand über die Augen fährt (DG, S.86).

Der Student Charousek beschreibt Hillel als die Verkörperung der zwei heiligen, im Talmud erwähnten Stämme: „Wenn's wahr ist, was eine uralte talmudische Legende behauptet: daß von den zwölf jüdischen Stämmen zehn verflucht sind und zwei heilig, so verkörpert er die zwei heiligen und Wassertrümmer alle zehn andern zusammen.“ (DG, S.149) Dieser Vergleich erinnert natürlich an den Idealtypus des „Gerechten“, eines „Zaddik“, dem Hillel entspricht¹³¹. Obwohl ihn die christliche Bevölkerung, einem antisemitischen Stereotyp entsprechend, als „Geizhals“ und „heimliche[n] Millionär“ (DG, S.149) diffamiert, ist Hillel im Gegenteil sehr, sehr arm, dazu aber so freigebig, dass „die jüdischen Bettler vor ihm davon[laufen], weil sie wissen, er würde dem nächsten besten von ihnen sein ganzes kärgliches Gehalt in die Hand drücken und ein paar Tage später – samt seiner Tochter – selber verhungern.“ (DG, S.149) Die große Wirkung, die Hillels Ausstrahlung auf seine Mitmenschen macht, kommt auch in Charouseks Bedürfnis zum Ausdruck, seine Ehrfurcht vor Hillel selbst kundzutun: „[S]o oft ich ihm auf der Straße begegne, möchte ich am liebsten vom Pflaster heruntretreten und das Knie beugen wie vor einem Priester, der die Hostie trägt.“ (DG, S.148) Ähnlich ergeht es auch Pernath, der sich förmlich nach Hillel sehnt, ihm aber nicht nahekomen kann: „Hillel war ja noch da, aber für mich nur wie ein Wesen jenseits der Wolken, das kam und verschwand wie ein Licht, an das ich nicht herankam, wenn ich mich sehnte.“ (DG, S.155) Auch Mirjam empfindet ihren Vater ebenso von ihr entfernt wie Pernath: Ihr Vater sei von ihr „wie durch eine Glaswand [...] getrennt.“ (DG, S.156) In ihren Träumen sieht Mirjam ihn ebenso als Priester: „[...] immer trug er das Gewand des Hohepriesters: die goldene Tafel des Moses mit den zwölf Steinen darin auf der Brust, und blaue leuchtende Strahlen gingen von seinen Schläfen aus.“ (DG, S.156) Hillel ist im Besitz

¹³⁰ Cersowsky 1989, S.40

¹³¹ vgl. auch Cersowsky 1989, S.48

einer höheren Wahrheit; er gehört schon einer anderen Sphäre an, sodass er vom Diesseits ebenso wie von materiellen Gütern völlig unabhängig ist. Besonders unterstrichen wird seine Gewissheit und Losgelöstheit von „irdischen“ Belangen von seiner Reaktion auf den Tod seiner Frau, die Mirjam folgendermaßen schildert: „Mein Vater ging hinter dem Sarge her, neben mir, und wenn ich aufblickte, lächelte er jedesmal leise, und ich fühlte, wie das Entsetzen durch die Menge fuhr, als sie es sahen.“ (DG, S.156) Hillels Wissen und seine Liebe überwinden den Tod, da er das irdische Dasein ohnehin nur als vorübergehendes Stadium ansieht.

- An dieser Stelle soll auf die von Cersowsky vorgenommene Gruppierung der Figuren im „Golem“ verwiesen werden: Während „Wassertrum, Rosina, Jaromir, Loisa, Angelina und Charousek“ (mit geringfügigen Einschränkungen) „ausschließlich in der materiell-natürlichen Sphäre [aufgehen]“¹³², gibt es daneben eine Gruppe (Zwakh, Prokop und Vrieslander sowie Mirjam), die zwar „zum Erfahrungsbereich des Immateriellen in Beziehung [tritt], ohne jedoch distanziert über diesem Bereich zu stehen.“¹³³ Die „höchste Erfahrungsstufe“¹³⁴ repräsentieren Hillel und Laponder, auf den gleich noch eingegangen wird. Wichtig ist hier, dass Pernath im Laufe der Handlung „alle drei Stufen der Erfahrung [durchlebt]“¹³⁵. Demgegenüber spricht auch Mayer von mehreren Gruppierungen, die sich beinahe alle aus je drei Figuren zusammensetzen: zum einen die als „Bohème“ bezeichneten „Künstlerfreunde“¹³⁶ Pernaths; die Anzahl der im „Golem“ eine Rolle spielenden Frauen beläuft sich ebenso auf drei; es gibt jedoch nur zwei konkrete „Vaterfiguren“¹³⁷, Hillel und Wassertrum, wobei letzterer lediglich das negative Pendant des ersteren darstellt. Mayer zählt (der Symmetrie halber?) jedoch Angelinas verstorbenen Vater zu dieser Gruppe dazu, der Pernath unter seine Fittiche genommen hatte und für ihn in der Figur Hillels „wiederaufersteht“. Sie sieht schließlich Charousek und Laponder als Abspaltungen oder „Projektionen aus dem Unterbewusstsein“¹³⁸ Pernaths. Diese Aufschlüsselung ist zwar nicht von der Hand zu weisen, und Mayers und Cersowskys Einteilung schließen einander auch nicht notwendigerweise aus. Doch erscheint Cersowskys Vorschlag aufgrund des Bezugs zur transzendentalen Ebene, die hier eine so große Rolle spielt, schlüssiger, als diese psychoanalytisch motivierte Interpretation (auf eine solche wird noch eingegangen werden). -

¹³² Cersowsky 1989, S.42

¹³³ Cersowsky 1989, S.42

¹³⁴ Cersowsky 1989, S.42

¹³⁵ Cersowsky 1989, S.42

¹³⁶ Sigrid Mayer, Golem: Die literarische Rezeption eines Stoffes, Herbert Lang Bern Frankfurt am Main 1975, S.202

¹³⁷ Mayer 1975, S.203 f.

¹³⁸ Mayer 1975, S.203

Mirjam und Hillel heben sich auf jeden Fall deutlich von der sie umgebenden kriminellen, schmutzigen, „niedrigen“ Umwelt ab. Ein ähnliches Phänomen finden wir schon bei Kubin, hier wird diese „Geistigkeit“ wiederum von einem „alten, vornehmen“ (DaS, S.134) Stamm verkörpert, der direkt von Dschingis Khan abstammt, sich aber äußerlich von anderen Asiaten durch ihre Augenfarbe unterscheidet: „Das schönste an diesen Menschen waren ihre leicht schräg gestellten Augen von strahlendstem Blau.“ (DaS, S.133) Die „Blauäugigen“ heben sich aber generell auch im Wesen von anderen Menschen ab, was gerade im Vergleich mit den umtriebigen und oft oberflächlichen Traumstädtern besonders auffällig ist:

Niemals lachend, kaum miteinander sprechend, waren diese Blauäugigen die Verkörperung des vollkommensten Gleichgewichts. Davon zeugten die maßvollen Gebärden, die gefurchten, den Stempel geistiger Kraft tragenden Gesichter. Ihre fast außermenschliche Gleichgültigkeit ließ sie wie ausgebrannt erscheinen. Teilnahmslose Anteilnahme – [...] ich werde ihren Zauber bis in meine letzte Stunde spüren. (DaS, S.134)

Diese innere Harmonie oder beinahe buddhistisch anmutende Gelassenheit ist auch in den „von innen erleuchteten Blicken“ (DaS, S.135) der Blauäugigen spür- und sichtbar. An einer anderen Stelle ist noch einmal die Rede von der äußersten körperlichen Vollendung der Blauäugigen: „Seine schlanken, langen Gelenke sprachen von äußerster Entwicklung der Rasse.“ (DaS, S.232)

Immer wieder auch wird die Schönheit Pateras, dem Schöpfer des Traumreichs, betont; offenbar hat er irgendwann die Entwicklung hin zu einem Gott vollzogen und nimmt im Traumstaat von vornherein einen gottähnlichen Status ein. Immer wieder versinkt der Zeichner in Betrachtung des Bildnisses seines früheren Schulfreundes Patera, dessen Gesicht zu Beginn noch relativ zurückhaltend als „Antlitz merkwürdig antiker Prägung“ (DaS, S.14) beschrieben wird; seine Person wird im Laufe der Erzählung dämonisiert – ein absoluter Herrscher, der alles über seine „Untertanen“ weiß und durch seine Träume die Handlungen der Einwohner seines Staates zu lenken vermag, die in seinem *Bann* stehen:

Pateras Art blieb unergründlich, ebenso unverständlich wie die Macht, die uns im Traumlande zu Marionetten machte. Bei jeder Kleinigkeit fühlte man sie. Der Herr besaß unseren Willen, trübte unsere Vernunft. Er bediente sich seiner puppenhaften Untertanen [...]. Sicherlich litt diese mysteriöse Persönlichkeit, er war Epileptiker, und wir alle empfanden seine Anfälle mit, das war der ‚Klaps‘. (DaS, S.134)

Patera wird zusehends „unsympathischer“, um es ganz trivial auszudrücken. Er wird oft mit einem Magnetiseur verglichen¹³⁹, und verfügt über weitere Fähigkeiten wie beispielsweise die Kunst, sich zu verwandeln. Am Ende des Romans kehrt der Ich-Erzähler jedoch zu der sogenannten mystisch-überhöhten Darstellung Pateras zurück, die bereits angeklungen ist, und vergleicht den Leichnam des mittlerweile verstorbenen Patera wiederum mit „einem

¹³⁹ vgl. bspw. Cersowsky 1989, S.72 ff., sowie Staudinger 1993, S.19

Götterbildnis der antiken Welt“ (DaS, S.244). Weiter heißt es: „Der Körper war von einer unbeschreiblichen Schönheit. Ich schaute eine Anmut und Reinheit der Formen, daß ich nicht begriff, wie so etwas auf unsere Erde kommen konnte. Ich stand vor ihm, dem Herrn, in meinen Lumpen und sah zum ersten und letzten Male die wirkliche Majestät.“ (DaS, S.244) Allein schon durch das Wort „Herr“, das auch zuvor schon verwendet wurde, wird die Göttlichkeit Pateras suggeriert bzw. drängt sich der Gedanke an Christus auf, was in der Todesszene einen letzten Höhepunkt erfährt¹⁴⁰. Cersowsky vergleicht Patera daneben ebenso mit Thanatos bzw. mit einer „Liebesmacht und Todesinstanz im Sinne griechischer Mythologeme“¹⁴¹.

Neuhäuser sieht in der Darstellung Pateras aber noch Bezüge zu weiteren religiösen „Führungsgestalten“. Einerseits wird Patera „wiederholt mit dem Symbol des Mondes in Zusammenhang gebracht“¹⁴², das bekanntlich sehr häufig mit weiblichen Gottheiten identifiziert wird. Zugleich bringt Neuhäuser Patera in Verbindung mit Shiva, der seinerseits in Bezug steht zu einer Göttin, wobei sich nicht nur Ähnlichkeiten (beispielsweise die Attribute des Mondes und der Jagd¹⁴³), sondern mindestens ebenso viele Unterschiede ergeben: denn während Shiva eine ihm ebenbürtige Frau an der Seite hat, hat die „Sumpfmutter“, der Patera huldigt, keinen offiziellen Platz im Traumstaat inne, und Weiblichkeit wird auf die primitiven Triebe der Melitta Lampenbogen reduziert. Die außerdem mit der Göttin assoziierte Fertilität wird im Traumstaat eher als suspekt erachtet, mit Ausnahme einer einzigen kinderreichen Familie werden beinahe keine Kinder geboren.¹⁴⁴ Auch der Zustand der Erleuchtung, in dem Shiva sich befindet, „findet nur als Abspaltung am anderen Ufer bei den Blauäugigen statt und hat mit Patera gar nichts zu tun.“¹⁴⁵ Dieser Befund ändert aber nichts an der gottgleichen Aura, die Patera trotz allem eigen ist.

Auf ein vergleichbares Phänomen – eine ambivalente bzw. im Laufe der Handlung in ihr Gegenteil umschlagende Beschreibung wie diejenige Pateras – treffen wir auch bei Meyrink, und zwar bezüglich der Gestalt des Laponder: Gleich zu Beginn ihrer Bekanntschaft im Gefängnis fällt Pernath dessen besonderes Äußeres auf. Auch er hat eine „vergeistigte“ Ausstrahlung: „[...] seine großen, hellgrün glänzenden, mandelförmigen Augen hatten das Eigentümliche an sich, daß, so geradeaus sie auch auf mich gerichtet waren, sie mich doch nicht zu sehen schienen. Es lag so etwas wie – Geistesabwesenheit darin.“ (DG, S.264) Auch

¹⁴⁰ vgl. Cersowsky 1989, S.77

¹⁴¹ Cersowsky 1989, S.79-80

¹⁴² Neuhäuser 1998, S.107

¹⁴³ Neuhäuser 1998, S.108

¹⁴⁴ Neuhäuser 1998, S.107 f.

¹⁴⁵ Neuhäuser 1998, S.108

sein permanentes, „pagodenhafte[s] Lächeln“ ist eigenartig und vermittelt den Eindruck innerer Ruhe: „Er sah fast aus wie eine chinesische Buddhastatue [...]“ (DG, S.264) Dieser Vergleich bezieht sich zwar auf die makellose, rosige Haut Laponders, doch bestätigt sich der Eindruck seiner fernöstlich anmutenden Ruhe und Gelassenheit im Weiteren. Zunächst wird er aber als Lustmörder denkbar negativ dargestellt, gleichsam dämonisiert; trotz Laponders ausgesuchter Höflichkeit und seiner Rücksichtnahme auf Pernath empfindet dieser Abscheu vor ihm: „Das beständige Gefühl, ein solches Scheusal in meiner nächsten Nähe zu haben und dieselbe Luft mit ihm atmen zu müssen, war mir so gräßlich und aufregend [...]“ (DG, S.266-267) Doch schon in der ersten Nacht spricht Laponder im Schlaf, sobald das Mondlicht auf ihn scheint. Nach ein paar weiteren Nächten wird das volle Ausmaß dieser Eigenart ersichtlich: „Das Mondlicht schien voll auf sein Gesicht, und ich konnte deutlich unterscheiden, daß er die Lider offen hatte, doch nur das Weiße der Augäpfel war sichtbar.“ (DG, S.268) In weiterer Folge nehmen Mirjam, Hillel und Charousek durch Laponder mit Pernath Kontakt auf: Sie sprechen durch den Schlafenden zu Pernath. Nach diesem Ereignis hat dieser natürlich ein völlig anderes Bild von Laponder. Er fragt ihn, was er in der Nacht geträumt habe, um so vielleicht noch mehr über seine Freunde zu erfahren; Laponder klärt ihn aber darüber auf, dass er nie träume, sondern „wandere“ (dies wird in einem anderen Kapitel noch thematisiert werden). Im weiteren Gespräch erkennt Laponder seinerseits, dass auch Pernath über besondere Fähigkeiten verfügt; sie stellen fest, dass ihnen beiden ein kopfloses Wesen erschienen ist, das ihnen Körner anbietet. Pernath, der diese dem Wesen aus der Hand geschlagen hat, ist laut Laponder einen „dritten Weg“ gegangen, denn ihm waren nur zwei bekannt: das Ablehnen („der Weg des Lebens“) und das Annehmen („der Weg des Todes“) der Körner (DG, S.277-278). Laponder, der sie *angenommen* hat, wurde der Lustmord gleichsam „aufgetragen“ – letzterer ist auf dem Weg in ein nächstes Leben quasi „Mittel zum Zweck“, denn Laponder wird hingerichtet werden. Als Pernath dies alles hört, versucht er sofort, Laponder zu überreden, vor Gericht auf Geisteskrankheit oder Unzurechnungsfähigkeit zu plädieren, um der Todesstrafe zu entgehen. Laponder weigert sich aber, denn: „Dadurch, daß das Geistige in mir mich zum Mörder werden ließ, hat es eine Hinrichtung an mir vollzogen; dadurch, daß mich die Menschen an den Galgen knüpfen, wird mein Schicksal losgelöst von dem ihrigen: ich komme zur Freiheit.“ (DG, S.278) Er erwartet die Hinrichtung nicht nur mit stoischer Gelassenheit, sondern freut sich im Gegenteil noch auf sie und bezeichnet sie als „Hochzeit“ (DG, S.281). Pernath begreift: „Er ist ein Heiliger [...]“ (DG, S.279) Laponder entspricht demnach dem „Typus des ‚erhabenen Verbrechers‘“¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Cersowsky 1989, S.41

Pernath erreicht am Ende der Binnenhandlung schließlich selbst einen dem Hillels vergleichbaren Zustand:

Es war ein beständiges glückliches Lächeln in mir, und wenn ich meine Hand auf etwas legte, kam mir's vor, als ginge ein Heilen von ihr aus. Die Zufriedenheit eines Menschen, der nach langer Wanderung heimkehrt und die Türme seiner Vaterstadt von weitem blinken sieht, erfüllte mich auf ganz sonderbare Weise. (DG, S.298)

Als der Ich-Erzähler der Rahmendhandlung schließlich im „Loisitschek“ Erkundigungen über Pernath einzuholen versucht, bekommt man aufgrund der seltsamen Reaktionen der Befragten den Eindruck, Pernath sei eine sagenhafte Figur, die nicht wirklich gelebt habe bzw. um deren Leben sich so viele Legenden ranken, dass niemand mehr sagen kann, was davon wahr sei. Ein Gast kann sich nur erinnern, dass Pernath „in späteren Jahren eine sehr schöne, dunkelhäutige Jüdin geheiratet ha[be]“, allerdings ist er sich auch dieser Erinnerung nicht ganz sicher (DG, S.308). Ein anderer hingegen schreit: „Der Pernath hat niemals nicht gelebt!“ (DG, S.308) Letzten Endes wird der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung auf einen mittlerweile ebenso „mystisch-erhöhten“ Pernath in einer anderen, unwirklichen Sphäre treffen, dem „Haus zur letzten Latern“, wo er mit Mirjam lebt.

3.2.3. Der Antagonist

In beiden Romanen findet sich mindestens ein „Gegenspieler“. In der „anderen Seite“ mag wenigstens aus der Sicht des Zeichners - ab einem gewissen Zeitpunkt - Patera selbst diese Rolle einnehmen. Obwohl sie sich persönlich kennen und Patera durch die Einladung ins Traumreich sein Interesse am Zeichner kundgetan hat, hat letzterer äußerste Schwierigkeiten, bis zu Patera vorzudringen. Diese Unerreichbarkeit bringt den Zeichner sehr gegen Patera auf. Dieser beeinflusst wie erwähnt die Traumstädter gedanklich, sie erfahren immer wieder die bereits erwähnten Starrkrämpfe, den „Klaps“; die darauf beruhende Interpretation Pateras als Magnetiseur wurde bereits erwähnt. Eine Kontaktaufnahme mit der Außenwelt ist nicht möglich, eine Ausreise kommt noch weniger in Frage. Patera wird in Form des „Uhrbanns“ gehuldigt. Insofern könnte man ihn als „Despoten“ sehen, ein Bild, das später auch vom Amerikaner Herkules Bell forciert wird. Es wird jedoch bald klar, dass Bell der „eigentliche“ Antagonist ist, der die Bewohner des Traumreichs gegen Patera aufwiegelt. Diese Opposition wird schon durch den Titel des Kapitels, in dem Bell eingeführt wird, suggeriert; es heißt „Der Widersacher“, was besonders im Zusammenhang mit dem Titel des dritten Teils - „Der Untergang des Traumreiches“ - , an dessen Anfang es steht, auf die kommenden Geschehnisse verweist.

Zunächst pumpt der „Pökelfleischkönig“ Bell (DaS, S.161), dem ebenso unermesslicher Reichtum nachgesagt wird wie dem Gründer des Traumreichs selbst, Geld in die offenbar marode oder zumindest nach unbekannten Gesetzen funktionierende Wirtschaft des Traumstaates; dieser wird von Bell „geradezu mit Gold überschwemmt“ (DaS, S.143), denn die „verrottete Geldwirtschaft mußte ihm ein Greuel gewesen sein.“ (DaS, S.143) Die Reaktion der Traumstädter ist zum einen eine Verweigerung der eigentlichen „Traumwährung“ sowie gleichzeitig eine ungeahnte Verschwendungssucht: Es „wuchs für eine Zeitlang die Üppigkeit, ein unsinniger Taumel ergriff Perle. Tag für Tag veranstalteten die Reichen luxuriöse Feste, das Volk hockte dichtgedrängt in den Schenken, trank und stank.“ (DaS, S.143) Man sollte diese Auslegung natürlich nicht zu sehr strapazieren, aber in der Literatur wurde die „andere Seite“ des Öfteren als Antizipation des Untergangs der österreichisch-ungarischen Monarchie dargestellt¹⁴⁷; Ruthner warnt aber vor einer Überinterpretation und empfiehlt, Kubins Roman „nicht unbedingt ins Prophetische hoch[zu]stilisier[en]“¹⁴⁸. In Anbetracht des später erfolgenden Untergangs des Traumreichs mutet diese Passage aber doch durchaus „prophetisch“ an, nicht nur in Bezug auf die Monarchie, sondern hier ganz besonders auch auf die Wirtschaftskrise von 1929.

Das einigermaßen kriegerische Vorhaben Bells, gegen Pateras „Herrschaft“ vorzugehen, wird schon durch die Wortwahl in Bezug auf seine Bleibe angedeutet: „Der Amerikaner hatte sein Hauptquartier in der blauen Gans aufgeschlagen“ (DaS, S.143). Gleich zu Beginn werden Gerüchte laut, denen zufolge er „[d]er geschworene Feind Pateras“ sei (DaS, S.145). Bell selbst wird beschrieben als

ein Mann anfangs der Vierziger mit untersetzter Figur und breiten Hünenschultern. Sein Gesicht schien wie eine Kombination von Geier und Stier. Alle Formen waren leicht aus der Symmetrie geschoben; die Hakennase nach einer Seite gedrückt, ein betontes Kinn, eine hohe, schmale, sehr kantige Stirn gaben dem Kopf etwas schief Verwegenes. (DaS, S.145)

An anderer Stelle wird er als „Athlet“ bezeichnet (DaS, S.147), was einerseits an das Klischee vom sportlichen Amerikaner erinnert; zumeist trägt er aber einen Frack, was andererseits – wiederum etwas stereotyp - an Wirtschaftsmagnaten erinnern mag (allerdings schließen sich diese beiden Bilder ja nicht aus). Nicht ganz zu diesem Gesamteindruck passt die kurze Pfeife, mit der er wie „verwachsen“ ist (DaS, S.147). Jedoch hat er auch „zwei ungeheure Etais mit dicken Zigarren bei sich – ‚Propaganda-Zigarren‘ nannte er sie selbst.“

¹⁴⁷ vgl. bspw. Ruthner 1999 a, S.177, bzw. Clemens Ruthner, Traum(kolonial)reich. Die andere Seite als literarische Versuchstation des k.u.k. Weltuntergangs, in: Peter Assmann (Hrsg.): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.78-102, hier: S.95 f.

¹⁴⁸ Ruthner 1999 a, S.177

(DaS, S.147) Das Annehmen einer solchen kommt schon dem Schließen eines Pakts mit Bell gleich.

Bell stellt im an der Vergangenheit orientierten Traumreich den Repräsentanten des „Fortschritts“ dar¹⁴⁹, wofür auch sein Name stehen mag. Während „Herkules“ in Anlehnung an den griechischen Gott seine körperliche Stärke suggeriert, wird Bell auch in Verbindung mit dem Erfinder des Telephons gebracht¹⁵⁰, was eben an technische Weiterentwicklung denken lässt. Die Figur steht aber auch für Wirtschaft bzw. Geld. Im Traumreich, wo keiner einem „wirklichen“ Beruf nachgeht und Wirtschaft sowie Reichtum als solches nicht existieren, stellt sein Auftreten eine Konfrontation mit einer gänzlich anderen Welt bzw. anderen Werten dar. Neuhäuser bezeichnet das Traumreich auch als eine Art „Künstlerstaat“¹⁵¹, wohingegen Bell zumindest vorerst als Sinnbild des Kapitalismus gelten kann.

Während der undurchsichtige und lange Zeit als despotisch und dämonisch dargestellte Pateraster letzten Endes göttliche bzw. christusähnliche Züge verliehen bekommt (es wurde bereits darauf hingewiesen), wird die Dämonisierung Bells nicht zurückgenommen. Der Zeichner schildert Bells „scharfes, diabolisches Profil“ (DaS, S.147) und später, dass die „wuchtig in zwei Höckern sich wölbende Stirn dem Gesicht etwas Teuflisches [gab]“ (DaS, S.205). Passenderweise heißt der von ihm ins Leben gerufene Verein „Luzifer“ (DaS, S.147). Täglich „galoppierte [Bell] auf einem schwarzen Hengst durch die Lange Gasse“, sodass „sich die Traumstädter in die Haustore und Winkel flüchteten, um diesem rücksichtslosen Reiter auszuweichen.“ (DaS, S.147) Das scheinbar wilde Tier bezwingt er mühelos und stürzt sich jeden Tag auf dessen Rücken in den Fluss, was auch seine Stärke und seinen Mut demonstriert. Obwohl zunächst eigentlich unklar ist, warum ihm die „Befreiung“ von der Herrschaft Pateras ein Anliegen ist, hetzt er gegen diesen, wobei die Reaktion mancher Traumstädter befremdlich anmutet: sie bekreuzigen sich, „murmel[n] Stoßgebete“ (DaS, S.148) – obwohl bislang von keiner christlichen oder allgemein anerkannten „religiösen“ Praxis (außer der des „Uhrbanns“) die Rede war.¹⁵²

Bells Agitation bleibt nicht ohne Folgen: neben seinem „Verein“ schießen andere Verbindungen „plötzlich wie Pilze in die Höhe.“ (DaS, S.148) Diese sich mit einem Mal formierenden „Interessensvertretungen“ sind untypisch für die ansonsten „unorganisierten“ Traumstädter, aber Bell will mit einer solch vielfältigen „Unordnung“ nichts zu tun haben.

¹⁴⁹ vgl. bspw. Innerhofer 1999, S.229; Ruthner 2011, S.90

¹⁵⁰ vgl. bspw. Claudia Gerhards, Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk, Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 1999, S.71

¹⁵¹ vgl. Neuhäuser 1998, S.128 f.

¹⁵² vgl. auch Cersowsky 1989, S.76

Generell aber lässt sich von einer Zweiteilung der Bevölkerung sprechen, die sich „in solche, die noch an den *Herrn* glaubten, und in die andern, die dem *Amerikaner* ihr Ohr liehen“, aufteilen (DaS, S.151-152). Entgegen der oben geschilderten diabolischen Züge – die aber an manchen Stellen ebenso Patera zu eigen sind!¹⁵³ – tritt Bell jedoch zunehmend auch als Vertreter einer „industrialisierten Aufklärung“¹⁵⁴ bzw. überhaupt als „Lebensrepräsentant“¹⁵⁵ auf, der „Demokratie und Modernisierung“¹⁵⁶ (aber auch „Entwurzelung und Zerstörung“¹⁵⁷) bringt, seinerseits „mit napoleonischen Attributen der Macht und der Fähigkeit zur Herrschaft dar[ge]stellt“¹⁵⁸ und als Gegenkraft zum „Todesgott“ Patera¹⁵⁹. Nach einiger Zeit bringt Bell eine „Proklamation“ heraus, in der er seine Ziele deklariert; er setzt ein Kopfgeld von „einer Million Gulden“ auf den „Satan“ Patera aus (DaS, S.154), denn dieser sei ein „Schwindler“ und „Magnetiseur“, dem die Traumstädter erliegen: „Ihr seid einer Massenhypnose verfallen! Keiner gehorcht mehr seiner eigenen Vernunft. Nein, die fremde Suggestion in seinem Schädel hält er für eigene Gedanken! So laßt ihr euch zu Tode hetzen und dieser Teufel findet daran seinen Spaß!“ (DaS, S.154) Bell enthüllt auch die Geschichte der Gebäude, die ins Traumreich geschafft wurden: Es handelt sich ausschließlich um Schauplätze von Verbrechen. Dies unterstreicht die Bell zufolge „abseitige“ Veranlagung Pateras. Er kritisiert die Rückwärtsgewandtheit und Abgeschlossenheit des Traumreichs, während „[d]ie große Welt da draußen einen Riesenschritt getan [hat]“ (DaS, S.155) – wobei Bells Fortschrittsgläubigkeit hier durchaus auch ironisiert wird, wenn er von „herrlichen Erfindungen“ spricht, die „Ordnung und Glück verbreiten“ (DaS, S.155). Schließlich warnt er die Traumstädter davor zu schlafen, denn während des Schlafs könnte Patera die Herrschaft über sie zurückerlangen. Doch zu diesem Zeitpunkt sind die „Massen“ bereits unkontrollierbar und werden von den verschiedensten Phänomenen heimgesucht. Kurz darauf befällt Perle eine „unwiderstehliche Schlafsucht“ (DaS, S.168) – gleichsam die Reaktion oder „Rache“ Pateras, gegen die nur Bell sich zu wehren vermag. In einer Konfrontation mit Patera wird der Zeichner – in einer Vision? – dessen „Doppelwesens“ gewahr, als er plötzlich statt Patera Herkules Bell gegenübersteht. Dieses „Rätsel“ wird nicht geklärt, es bleibt offen, „ob Bell nicht selbst eine Verkörperung Pateras ist.“¹⁶⁰ Bell setzt jedenfalls seinen Kampf fort. Die Konfrontation, zu der es am Ende kommt, lässt eine allegorische Interpretation zu: Patera

¹⁵³ vgl. Cersowsky 1989, S.77

¹⁵⁴ Ruthner 2011, S.90

¹⁵⁵ Cersowsky 1989, S.79

¹⁵⁶ Ruthner 2011, S.90

¹⁵⁷ Ruthner 2011, S.90

¹⁵⁸ Neuhäuser 1998, S.122

¹⁵⁹ vgl. Cersowsky 1989, S.79

¹⁶⁰ Innerhofer 1999, S.229

und Bell als Gegensatzpaar, als einander entgegengesetzte Kräfte, die aber zu ein- und demselben Phänomen gehören – „die universelle Wirkmächtigkeit von Leben und Tod“¹⁶¹. Bells Sieg über Patera „entbehrt jeder Eindeutigkeit“¹⁶², auch wenn Bell klar für den „technischen Fortschritt“¹⁶³ steht. Sollte er wirklich mit Patera „identisch“ sein, würde „[d]ie zivilisatorische Vernunft“¹⁶⁴, für die Bell steht und „die im Roman vornehmlich als destruktive Kraft auftritt, sich [...] nicht als Überwindung, sondern nur als austauschbare Kehrseite einer abgründigen Archaik [erweisen].“¹⁶⁵ (An dieser Stelle sei noch auf die Interpretation Gerhards verwiesen, die im Kampf Patera – Bell die „Schlacht zweier Medienvertreter“¹⁶⁶ sieht. Dass Patera für ein „älteres System“ steht und Bell für den Fortschritt wurde deutlich; Gerhards hängt dies jedoch an ihren Rollen des „Magnetiseurs“ – der „mediengeschichtlich [...] die Vorstufe zu technischen Übertragungsmedien“¹⁶⁷ verkörpert - und des „Telephonerfinders“ auf und sieht darin eine mediengeschichtliche Parabel der Verdrängung eines Mediums durch ein neueres.)

Im „Golem“ nimmt ganz klar Aaron Wassertrum die Rolle des Antagonisten ein, der zum Verlauf der Handlung auch Entscheidendes beiträgt. Zum Beispiel erpresst er Angelina aufgrund ihrer Affäre mit Dr. Savioli, was insofern wichtig ist, als er dadurch ein Wiedersehen Angelinas mit Pernath herbeiführt. Immer wieder treibt er die Handlung voran. Der Student Charousek, angeblich ein weiteres der zahlreichen illegitimen Kinder Wassertrums (wie auch Rosina), verbeißt sich in die Idee, Wassertrum und seinen verbrecherischen Sohn Dr. Wassory zu Fall zu bringen. Wassory schafft sich durch falsche Diagnosen und das Operieren gesunder Augen, die er damit überhaupt erst ruiniert, unermesslichen Reichtum. Auch von Wassertrum heißt es, dass er Millionär und „ein Drittel der Judenstadt sein Besitz [sei].“ (DG, S.33). Er wird außerdem als das „Böse schlechthin“ beschrieben und hat insofern nichts mit der Ambivalenz Bells gemeinsam. Im Lauf der Handlung wird Pernath durch Wassertrums Intrigen des Mordes verdächtigt werden. Wassertrum ist also – zum Unterschied von Bell - wohl kaum als „allegorisch“ aufzufassen. Er ist ein Ausbund an Hässlichkeit, Böswilligkeit und Gier. Während die Dingwelt bei Meyrink (ebenso wie bei Kubin) oft anthropomorphisiert wird, was wir später noch sehen werden, wird Wassertrum mit Tieren verglichen: „Sein starres, gräßliches Gesicht mit den runden Fischeugen und der klaffenden Oberlippe, die von einer Hasenscharte gespalten ist.

¹⁶¹ Cersowsky 1989, S.97

¹⁶² Innerhofer 1999, S.229

¹⁶³ Innerhofer 1999, S.229

¹⁶⁴ Innerhofer 1999, S.229

¹⁶⁵ Innerhofer 1999, S.229

¹⁶⁶ Gerhards 1999, S.71

¹⁶⁷ Gerhards 1999, S.71 f.

Wie eine menschliche Spinne kam er mir vor, die die feinste Berührung ihres Netzes spürt, so teilnahmslos sie sich auch stellt.“ (DG, S.13) Bereits in dieser kurzen Beschreibung wird deutlich, dass sich Meyrink bei der „Charakterisierung“ Wassertrums einiger zutiefst antisemitischer Vorurteile bedient. Geiz und Gier, heimliche Machenschaften auf Kosten anderer bzw. die Versuche, andere zugrunde zu richten... Die mehrfachen Anspielungen auf die Vielzahl seiner unehelichen Kinder lassen Wassertrum darüber hinaus als „triebhaft“ erscheinen, was ein weiteres Stereotyp darstellt.¹⁶⁸ Diese Rhetorik gipfelt in einer Bemerkung Charouseks, die „die textliche Polarisierung zwischen Hillel und Wassertrum“ mit einer „rassistischen Blutmetapher“¹⁶⁹ auf die Spitze treibt: „[...] sehen Sie, *solches* Blut *kann* sich gar nicht vermischen; da kämen die Kinder tot zur Welt. Vorausgesetzt, daß die Mütter nicht schon früher vor Entsetzen stürben.“ (DG, S.149) Dem äußerst negativen Bild Wassertrums wird das positive Hillels gegenübergestellt, genauso wie Mirjam die positive Gegenfigur zu Rosina darstellt. Friedl kritisiert diesbezüglich Frenschkowski, dem zufolge die negativen, also antisemitischen Schilderungen aufgrund der positiven Gegenstücke „erträglich“ seien¹⁷⁰; Friedl merkt hier richtig an, dass die positive Zeichnung Mirjams und Hillels die krasse antisemitische Metaphorik in Bezug auf Wassertrum nicht zurücknimmt oder „abmildert“, sondern im Gegenteil durch den Kontrast eher noch verstärkend wirkt¹⁷¹. Auch positive Klischees, wie sie hier von Mirjam und Hillel verkörpert werden, bleiben stereotyp und sind insofern als problematisch einzustufen.

In beiden Romanen spielen also die Antagonisten eine wichtige Rolle für den Fortgang der Handlung; zwar werden einerseits sowohl Bell als auch Wassertrum negativ dargestellt, jedoch ist die Figur Bells sehr ambivalent gehalten und trägt durchaus Züge eines „Byronic Hero“ – wobei die Eigenschaften eines solchen gleichermaßen nicht nur auf Bell, sondern auch Patera aufgeteilt werden, der zumindest zu Beginn der Handlung ebenfalls als Antagonist auftritt¹⁷². Diese Ambivalenz fehlt in der Schilderung Wassertrums völlig; auffällig sind hier lediglich die antisemitischen Stereotype, deren sich Meyrink bedient. Sehr viel ähnlicher sind sich die in den Romanen auftretenden Protagonistinnen, die im nächsten Kapitel behandelt werden sollen.

¹⁶⁸ vgl. Kos 2001, S.26 ff. und 49 ff.

¹⁶⁹ Friedl 1998, S.62

¹⁷⁰ Marco Frenschkowski, Von Schemajah Hillel zu Aaron Wassertrum. Juden und Judentum in der deutschsprachigen phantastischen Literatur, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.126-156, hier: S.142

¹⁷¹ Friedl 1998, S.62 f.

¹⁷² Cersowsky 1989, S.76 f.

3.2.4. Die Frauenfiguren¹⁷³

Die in den vorliegenden Romanen in Erscheinung tretenden Frauenfiguren sind zumeist den in der phantastischen Literatur häufig vorkommenden Typen der *Femme fatale* bzw. ihrem Gegenstück, der *Femme fragile* zuzurechnen; allerdings kann man verschiedene Ausprägungen bzw. Abstufungen feststellen, wie im Folgenden gezeigt werden wird.

a. Der Typ der *Femme fragile*

Dem Namen entsprechend handelt es sich bei diesem Frauentyp „um eine zerbrechliche Frauengestalt“, die „durch eine ‚überzarte oder kränkliche Schönheit‘ auffällt], sie wirkt zartgliedrig, zerbrechlich, schwächlich, schmal, müde, ist zierlich, von fast kindlicher Gestalt.“¹⁷⁴ Ihre kränkliche Veranlagung und das „Gespenstisch-Morbide ihrer Erscheinung [werden] aber nur so stark akzentuiert, dass es sich noch mit der Vorstellung dekadenter Eleganz verbinden lässt.“¹⁷⁵ Dies trifft – zumindest zum Teil - auf die Ehefrau des Zeichners in der „anderen Seite“ zu, wobei generell ihr Status als Ehefrau eine Interpretation als *Femme fragile* nicht von vornherein nahelegt – allerdings auch nicht verbietet, wie wir aufgrund ihrer allgemeinen Beschreibung gleich feststellen werden. Sie wird, was ihre körperliche Verfassung anbelangt, als von „etwas kränkliche[r] Konstitution“ beschrieben, der „wirklich ernsthafte Reises Strapazen nicht zugemutet werden“ können (DaS, S.25). Diese schwächliche Verfassung, die sie dann doch als *Femme fragile* erscheinen lässt, wird schließlich auch Ursache ihres frühen Todes sein.

Jedoch

[d]as entscheidende Merkmal der *Femme fragile* bildet ihre Asexualität, die sie deutlich von der aggressiven Erotik der *Femme fatale* unterscheidet. Passiv, zurückhaltend und kränzlich, verkörpert die *Femme fragile* die zur ‚Heiligen‘ stilisierte Frau, die der durch die *Femme fatale* bedrohten Männlichkeit neue Selbstbestätigung zu gewährleisten scheint.¹⁷⁶

Zwar wird die Sexualität zwischen den Eheleuten in der „anderen Seite“ nicht gänzlich ausgeklammert, aber sie verfügt gleichsam über einen harmlosen „intim-romantischen Anstrich“, der im Zusammenhang mit der Figur der Melitta Lampenbogen gänzlich fehlt. Unterstützt wird das Bild von der in der Beziehung zur Ehefrau zweitrangigen Sexualität

¹⁷³ vgl. bspw. Cersowsky 1989, S.37 ff. und 83 ff.; Barbara Schneller, Untersuchungen zu den Romanen Gustav Meyrink, Diplomarbeit Universität Wien 1997, S.112 ff.; Staudinger 1993, S.120 ff.

¹⁷⁴ Stephanie Catani, Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Königshausen & Neumann Würzburg 2005, S.103

¹⁷⁵ Catani 2005, S.104

¹⁷⁶ Catani 2005, S.105

dadurch, dass der Zeichner noch am Tag der Beerdigung seiner Frau sich mit der „Femme fatale“ Melitta Lampenbogen einlässt.

Der kränklichen Disposition der Ehefrau steht allerdings ihre an und für sich robuste Veranlagung auf charakterlicher Ebene gegenüber, die sie wiederum von ihrem Mann unterscheidet; letzterer wird gerade aufgrund seiner nervösen Disposition überhaupt erst ins Traumreich eingeladen. Seine Frau ist im Gegensatz zu ihm eher praktisch bzw. rational veranlagt, was sich, nachdem Pateras Bote dem Zeichner die Einladung überbracht hat, gleich in der „spöttischen Frage“ äußert: „Bist du bei Trost?“ (DaS, S.27) Gleichzeitig verfügt sie aber auch über eine ausgeprägte Intuition: Als sie, gleich im Anschluss an die eben erwähnte Szene, Pateras Bildnis das erste Mal erblickt, erschrickt sie und gibt flüsternd, beinahe weinend und „in ergebenem Ton“ von sich: „Glaubst du wirklich dorthin zu müssen? Dieser Mensch gefällt mir nicht. Ich weiß nicht, was es ist, aber er sieht furchtbar aus!“ (DaS, S.27) Dies mag schon auf ihre im Traumreich sich beinahe ins „Wahnhafte“ steigernde Nervosität vorausdeuten, die ebenfalls zu den Merkmalen der Femme fragile zählt¹⁷⁷. Nachdem sie sich wieder gefasst hat, schlägt sie ihrem Mann vor, doch zumindest Erkundigungen über Patera einzuholen, bevor sie sich zur Reise ins Traumreich entschlossen, was dieser jedoch ablehnt. Auf der Reise selbst, auf der sich die Frau dann trotz ihrer anfänglichen Bedenken wohlfühlt, beginnt sie wieder, sich um ihren Mann zu sorgen: „Das Schwelgen im Zukünftigen gefiel ihr nicht. [...] ‚Mag die Zukunft uns noch so Großartiges bescheren, die Realität soll man doch nicht so ganz außer Acht lassen.‘“ (DaS, S.33) Die Ehefrau verkörpert also im Gegensatz zur „Künstlernatur“ ihres Mannes Rationalität. Sie ist es, die ihn immer wieder aufmuntert und Verständnis für seine Stimmungen hat; sie ist sozusagen sein „Fels in der Brandung“ und holt ihn bei Bedarf auch wieder in die Realität zurück. Zwar wird der Femme fragile in der Literatur oft ein betont „männlicher“ und „‘bodenständiger‘ Tatmensch“¹⁷⁸ an die Seite gestellt, was hier von vornherein nicht der Fall ist; trotzdem muss sich die Ehefrau dem Entschluss des Zeichners, ins Traumreich zu ziehen, fügen, was zeigt, dass sie trotz ihrer „geerdeten“ Natur zur Passivität verdammt ist, was wiederum der Femme fragile entspricht. Außerdem werden sich die Rollen der beiden Eheleute sukzessive verändern.

Als sie den Tunnel, der ins Traumreich führt, passieren, breitet sich eine eigenartige Stimmung aus, „ein ganz unbekanntes, gräßliches Gefühl“ (DaS, S.43), das offensichtlich beide Eheleute empfinden. Der Ich-Erzähler erholt sich gleich wieder, seine Frau aber sieht in diesem Moment schon gleichsam ihren mehr oder minder nahen Tod voraus bzw. die

¹⁷⁷ Catani 2005, S.104

¹⁷⁸ Catani 2005, S.105

Tatsache, dass ihr Ende sie im Traumstaat ereilen wird: Der Zeichner beschreibt sie als „leichenblaß, Todesangst spiegelte sich auf ihrem Antlitz und mit zitternder Stimme flüsterte sie: ‚Nie mehr komme ich da heraus.‘“ (DaS, S.43) In der Folge wird sich das Verhältnis der beiden umkehren, was die Rolle der Ehefrau als *Femme fragile* unterstreicht. Je länger ihr Aufenthalt im Traumreich währt, desto mehr verschlechtert sich ihr Zustand, sowohl körperlich als auch psychisch. „Meine Frau wurde jetzt auch bei Tage von Furchtvorstellungen gequält. [...] ‚In diesem Brunnen spukt es‘, behauptete sie.“ (DaS, S.90) Ihr Mann findet sich nun in der Rolle des Beschützers wieder, kann jedoch nicht viel gegen ihren Verfall ausrichten. Schließlich stirbt sie, was ebenfalls ins Konzept der *Femme fragile* passt, denn mit deren Typus „erreicht [...] die literarische Stilisierung von Krankheit und Tod, die Beschreibung des ‚schönen Sterbens‘ einen Höhepunkt“¹⁷⁹; besonders die Schwindsucht gestattet generell eine „stilvolle“ literarische Inszenierung des Sterbens¹⁸⁰. Die Frau des Zeichners stirbt zwar nicht an der Tuberkulose, jedoch wird ihr von einer Art „Nervenfieber“ begleitetes Leiden nie näher benannt und passt insofern auch zum Bild vom „schönen Sterben“. Jedoch wird dieses vorerst noch „noble Dahinsiechen“ schließlich in der tatsächlichen Todesstunde konterkariert: „alt und verfallen“ liegt sie im Bett, die „faltige Haut war grünlich“, und „Schweiß brach aus allen Poren“ (DaS, S.117); im Tod wird die Ehefrau zu „etwas Fremdartige[m] mit blutleeren Lippen und spitzer Nase“ (DaS, S.118). Erst als es schon zu spät ist, erkennt der Zeichner seine Frau als „reale, gesunde Natur, welche in dem Boden dieses gespenstischen Reichs niemals Wurzel fassen konnte.“ (DaS, S.129) Hier erfolgt auch ein spätes Schuldbekenntnis: „Mich traf auch etwas die Schuld; [...] ich [hätte] lieber auf das große Abenteuer verzichten sollen.“ (DaS, S.129)

Neuhäuser beschreibt die Ehefrau als „die einzig sympathische Person in diesem Roman“¹⁸¹. Sie „vertritt eine Möglichkeit ehelicher Zweisamkeit, unabhängig vom alles beherrschenden Pater, die als Emotionalität und individuell eigenständige Lebensgemeinschaft ein revolutionäres Potential gegenüber einem totalitären Herrschaftsanspruch bildet.“¹⁸² Letztlich stirbt die Ehefrau, „weil sie zu schwach ist, sich den archaischen Sehnsüchten“ und dem im Traumland herrschenden „ungeregelte[n] Triebleben [...] auszusetzen.“¹⁸³ Ursula Fraisl führt im Übrigen neben dem Typus der *Femme fatale* und der *Femme fragile* außerdem denjenigen der *Femme fonctionnelle* ein, die in der Literatur „den Hintergrund bilde[t], von dem sich die *Femme fatale* und die *Femme fragile*

¹⁷⁹ Catani 2005, S.105

¹⁸⁰ vgl. Catani 2005, S.105

¹⁸¹ Neuhäuser 1998, S.91

¹⁸² Neuhäuser 1998, S.64

¹⁸³ Neuhäuser 1998, S.91

absetzen.“¹⁸⁴ Dabei handelt es sich im Prinzip um nichts anderes als die bürgerliche, liebende, sich zurücknehmende und Kinder gebärende *Ehefrau*. Neuhäusers Äußerung legt eine Interpretation der Ehefrau des Zeichners als *Femme fonctionnelle* nahe, aber die obigen Ausführungen (sowie die Kinderlosigkeit) lassen allenfalls eine Einordnung als „Zwischenstufe“ zwischen den beiden Typen zu.

Im „Golem“ entspricht besonders Mirjam dem Typ der *Femme fragile*. Nachdem sie bereits im vorhergehenden Kapitel eingehend behandelt wurde, soll hier nicht mehr sehr detailliert auf sie eingegangen werden. Die Interpretation Mirjams als *Femme fragile* wird nicht nur durch ihre zerbrechlich-vergeistigte Schönheit und „ätherische“¹⁸⁵ Aura, sondern auch durch ihre Jugend und ihren kindlich anmutenden Glauben an ein Wunder unterstrichen. All dies rückt sie in die Nähe der *Femme enfant* oder Kind-Frau, die „einen bestimmten Typen der *Femme fragile* [darstellt], der kindliche Unschuld, Reinheit und Asexualität verkörpert.“¹⁸⁶ Ihre Konzentration auf eine jenseitige Atmosphäre macht sie, ähnlich ihrem Vater, zu einer Art „Heiligen“, zu der Catani den Typ der *Femme fragile* wie erwähnt zählt¹⁸⁷. Außerdem ruft sie bei Pernath einen „Beschützerinstinkt“ hervor; er fühlt sich ihr zunächst nur als väterlicher Freund, später auch als Liebender verbunden. Dieser Liebe wird er aber erst spät gewahr, da er auch in amouröse Gefühle zu Angelina verstrickt ist, welche lange Zeit im Vordergrund stehen. Diese Liebe zu Angelina ist durchaus auch erotisch-körperlicher Natur, ganz im Gegensatz zur „reinen“, sprich asexuellen Liebe, die er für Mirjam empfindet und die ihm erst spät bewusst wird: „Wie eine Pflanze heimlich wächst und sproßt, war allmählich in mir eine unbegreifliche, tiefe Liebe zu Mirjam erwacht [...].“ (DG, S.248) Mirjam, die, wie wir bereits wissen, ihr ganzes Dasein auf die Erwartung eines Wunders ausgerichtet hat, bildet so einen Gegenpol zur Erotik und heiteren Oberflächlichkeit Angelinas. Trotzdem sie Opfer eines Lustmordes wird, bleibt ihre „Reinheit“ intakt.

b. Der Typ der *Femme fatale*

Die Vorstellung einer verführerischen sowie verderbenbringenden Frau existiert schon sehr lange, sodass Catani sogar von einem „kulturellen Archetypus“¹⁸⁸ spricht; dabei handelt es

¹⁸⁴ Ursula Fraisl, *Mama, Madonna, Metze. Femme fonctionnelle, Femme fragile und Femme fatale – Frauenbilder der Jahrhundertwende im Spiegel der französischen und österreichischen Literatur*, Diplomarbeit Universität Wien 1995, S.63

¹⁸⁵ Catani 2005, S.102

¹⁸⁶ Catani 2005, S.102

¹⁸⁷ vgl. Catani 2005, S.105

¹⁸⁸ Catani 2005, S.90

sich keinesfalls um einen rein literarischen Topos, sondern er findet sich bereits in mythologischen und biblischen Erzählungen¹⁸⁹. Gerade um 1900 aber erfreut sich die Figur der Femme fatale größter Beliebtheit, wobei dies nicht nur für die Literatur, sondern für die gesamte künstlerische Produktion, besonders auch die Malerei, gilt¹⁹⁰. Diese Konjunktur ist vor dem Hintergrund des allgemeinen gesellschaftlichen Diskurses wie beispielsweise den Schriften Weiningers zu sehen:

Die Dämonisierung der weiblichen Libido in wissenschaftlichen Abhandlungen und die gleichzeitige ästhetische Hinwendung zum Bild der gefährlich-schönen Frau bedingen sich gegenseitig. [...] Die im Bild der Femme fatale veräußerte aggressive weibliche Libido liefert somit eine unmittelbare ästhetische Reaktion auf wissenschaftliche Entwürfe, die in der Mehrzahl von der Nicht-Existenz des weiblichen Begehrens ausgehen und die weibliche Sexualität damit negieren. Allerdings vergegenwärtigt diese künstlerische Inszenierung damit keinen grundsätzlich emanzipatorischen Verweis auf die Existenzberechtigung weiblicher Lust, da die Frau hier als Inkarnation des Bösen und Verdorbenen letztlich eben jenen anthropologischen Diskursen entspricht, welche die weibliche Sexualität ausschließlich in ihrer gleichzeitigen dämonischen und pathologischen Natur berücksichtigen.¹⁹¹

Die Rolle der Femme fatale in der „anderen Seite“ hat einerseits Melitta Lampenbogen inne, trotzdem sie diesen Typus nur mit Einschränkungen verkörpert. Staudinger klassifiziert sie als „typische Ausformung der Femme fatale“¹⁹², was allerdings in Frage gestellt werden muss. Seiner Meinung nach ist sie „im Gegensatz zu anderen Werken der Romantik, in denen der Femme fatale stets starke dämonische Züge zugeschrieben werden – letztlich nichts als eine willenlose [...] Marionette.“¹⁹³ Zu diesem Schluss kommt er, weil es an anderer Stelle heißt, dass Melitta durch Pateras Gedanken gesteuert werde. Diese Feststellung gilt aber für die Gesamtheit der Charaktere in der „anderen Seite“. Außerdem kann man ihre Willenlosigkeit eher als ungesteuerte Triebhaftigkeit bezeichnen. Die Tatsache, dass es dieser Figur einfach an Böswilligkeit mangelt, ist ein viel wichtigeres Kriterium, das *gegen* die Einordnung als Femme fatale spräche, vor allem wenn man sie beispielsweise mit Meyrinks Rosina vergleicht. Jedoch spricht ihre freizügige Erotik wiederum *für* die Kategorisierung als Femme fatale.

Melitta Lampenbogen, die zwar „immerhin“ die Frau des in Perle ansässigen Arztes, also gut situiert ist und in sogenannten „geordneten Verhältnissen“ lebt, könnte man mit den Worten „umtriebig“ und „heißblütig“ beschreiben. Schon zu Beginn, als der Ich-Erzähler erst seit relativ kurzer Zeit im Traumreich lebt, schmunzeln die Traumstädter über die als „leichtsinnig“ beschriebene Frau (DaS, S.103). Nach dem Tod der Frau des Zeichners nimmt Dr. Lampenbogen ihn für kurze Zeit bei sich auf, wobei der Ich-Erzähler letztendlich nur

¹⁸⁹ vgl. Catani 2005, S.88

¹⁹⁰ Catani 2005, S.90

¹⁹¹ Catani 2005, S.89

¹⁹² Staudinger 1993, S.22

¹⁹³ Staudinger 1993, S.22

einen Abend bleibt. Zunächst macht Frau Lampenbogen keinen besonderen Eindruck auf ihn. Im Anschluss an das gemeinsame Nachtmahl empfiehlt sich Herr Lampenbogen, der wegen gesellschaftlicher Verpflichtungen in den „Klub“ muss. Die Stimmung ist zwar anfänglich noch etwas „bedrückt“: „Ich hatte in den letzten Tagen die furchtbarsten Erschütterungen durchgemacht [...]. Ich war gebrochen – lag am Boden – ohnmächtig und verzweifelt. [...] Fast im gleichen Moment spürte ich, wie sich dumpfe, unermessliche Kräfte in mir regten.“ (DaS, S.123) Jedoch entspinnt sich ein - von Seiten des Zeichners halbherziger bzw. berechnender - Flirt, nach dem es zum Liebesakt kommt. Frau Lampenbogen macht an dieser Stelle im Roman noch einen relativ zurückhaltenden Eindruck, es ist hier noch das Schmeicheln und Werben des Ich-Erzählers nötig, ohne sein Zutun wäre sie möglicherweise nicht initiativ geworden. Im Lauf der Handlung verliert sie aber jegliche Hemmung, Liebschaften allein reichen ihr nicht mehr. Sie lässt eine Woche lang im Variété ihre Hüllen fallen. Sowohl ihr Mann als auch ihr momentaner Geliebter schämen sich; „Melitta jedoch, unersättlich in ihren Gelüsten, fürchtete die Schande nicht.“ (DaS, S.150) Zu dieser Zeit befindet sich Herkules Bell bereits im Traumreich; Melitta verfällt ihm: „Man hat gesehen, wie sie vor ihm herging, die Röcke bis über die Knie raffte und nacheinander Taschentuch, Lorgnon und Portemonnaie fallen ließ.“ (DaS, S.150) Als Bell keine Reaktion zeigt, „[bückte] sich die schöne Dame selbst, dem Menschenbändiger ihre Kruppe bittend zugewandt [...]“. (DaS, S.151) Als schließlich im Traumreich immer apokalyptischere Zustände herrschen und „unsittliches Benehmen“ im Allgemeinen „grassiert“, überwindet Frau Lampenbogen letztendlich alle Hemmungen:

Die Lampenbogen [...] war unverwundlich. Das ganze Offizierskorps verkehrte in ihrem Hause, bis zum jüngsten Leutnant. Vielleicht stammelte der noch: ‚Verehrte Gnädige‘; aber die verlangte nicht mehr viel Umstände. Schließlich wendete sie sich den niederen Volksschichten zu. Auf der Straße beobachtete ich oft ihr gewöhnliches Manöver, den Rock zu heben. (DaS, S.178)

Melitta Lampenbogen erfüllt zwar die Funktion der *Femme fatale*, allerdings mit gewissen Einschränkungen, was weiter oben schon angeklungen ist. Bei ihr steht zwar die Verführung im Vordergrund, sie verfolgt mit ihr aber keine besonderen Ziele bzw. versucht nicht, auf diesem Wege Macht auszuüben – obwohl sie „Rivalitätskämpfe [provoziert] [...] und Hektor von Brendel in den Wahnsinn [treibt]“. ¹⁹⁴ Sie ist also im Sinn einer klassischen *Femme fatale* „verderbenbringend“, dies geschieht aber eigentlich ohne „böse Absicht“. Die Schilderung im Roman vermittelt den Eindruck, dass es ihr tatsächlich lediglich um die Befriedigung ihres – sehr ausgeprägten – Sexualtriebes zu tun sei, man könnte sie, „moderner“ ausgedrückt, wohl als Nymphomanin bezeichnen. Cersowsky zufolge ist Melitta Lampenbogen „schablonenhaft“

¹⁹⁴ Cersowsky 1989, S.85

und eine „betont typisch angelegte Gestalt“, deren Verhalten de facto nicht „genauer motiviert“ ist¹⁹⁵. Dass die von ihr gelebte bzw. verkörperte Erotik wie in einigen anderen phantastischen Romanen dieser Zeit – so auch im „Golem“ - negativ konnotiert ist, kommt in den zitierten Textstellen ausreichend zum Ausdruck. Der Zeichner ist nach der gemeinsam verbrachten Stunde nicht nur von Frau Lampenbogen, sondern auch von sich selbst abgestoßen. Melittas Ende wirkt wie eine Bestrafung für ihren „lasterhaften Lebenswandel“: Sie wird - bezeichnenderweise in ihrem Schlafzimmer - von einer tollwütigen Dogge zerfetzt, was dem Leser mehr oder weniger subtil suggeriert, worauf sich Melitta zuletzt noch eingelassen hat. Wichtig ist an dieser Stelle außerdem, dass „[i]hre Promiskuität mit dem fortschreitenden Untergang des Traumreiches bzw. der Todesnähe Pateras [wächst]“¹⁹⁶, was aber ebenso für die gesamte Bevölkerung des Traumreichs gilt, denn: „Ebenso wie Melittas wachsende Lüsternheit ist auch die zügellose Triebhaftigkeit der übrigen Traumstädter nur Manifestation hemmungsloser Lebenskräfte angesichts der wachsenden Prädominanz des Todes.“¹⁹⁷

Mit den beiden Repräsentantinnen der Femme fatale im „Golem“, Rosina und Angelina, verhält es sich insofern ähnlich, als sie dem Typ der Femme fatale nur in eingeschränkter Hinsicht entsprechen. Rosina ist zwar erst vierzehn – was sie eigentlich eher als Femme enfant erscheinen lassen würde, was aber wiederum ihrer restlichen Beschreibung gänzlich widerspricht. Trotz ihrer Jugend ist sie bereits sexuell aktiv und vor allem hinterlistig und durchtrieben. Dabei wird sie nicht als Schönheit, sondern für Athanasius Pernath als besonders abstoßend beschrieben: „Sie muß schwammiges, weißes Fleisch haben, [...] fühlte ich. Die Wimpern Rothaariger sind mir widerwärtig wie die eines Kaninchens.“ (DG, S.11) Rosina, die mit den zwei gleichaltrigen Brüdern Loisa und Jaromir aus der Nachbarschaft aufgewachsen ist, spielt diese beiden mittlerweile gekonnt gegeneinander aus. Pernath schildert, wie einerseits Loisa „hinter dem rothaarigen Judenmädel her ist“, wie gleichzeitig auch den taubstummen Jaromir „eine ununterbrochene wahnsinnige Gier nach Rosina erfüllt“ und dieser nun „wie ein wildes Tier im Hause umher[irrt].“ (DG, S.16) Die Angst Jaromirs, Loisa sei mit Rosina allein, stachelt letztere erst recht an:

Und gerade diese unaufhörliche Qual des Krüppels ist [...] das Reizmittel, das Rosina antreibt, sich stets von neuem mit dem andern einzulassen. Wird ihre Neigung oder Bereitwilligkeit schwächer, so ersinnt Loisa immer wieder besondere Scheußlichkeiten, um Rosinas Gier von neuem zu entfachen.

Da lassen sie sich scheinbar oder wirklich von dem Taubstummen ertappen und locken den Rasenden heimtückisch hinter sich her in dunkle Gänge, wo sie [...] böartige Fallen errichtet haben, in die er stürzen muß und sich blutig fällt.

¹⁹⁵ Cersowsky 1989, S.86

¹⁹⁶ Cersowsky 1989, S.86

¹⁹⁷ Cersowsky 1989, S.92

Von Zeit zu Zeit denkt sich Rosina, um die Folter aufs äußerste anzuspannen, auf eigene Faust etwas Höllisches aus. (DG, S.16)

Rosina profitiert also von der Macht, die sie über Loisa und Jaromir hat, und ergötzt sich an den Qualen des einen; sie ist aber nicht nur gemein, sondern auch lüstern und unter anderem auch hinter Pernath her: „Ich mußte dicht an ihr vorbei, und sie stand mit dem Rücken gegen das Stiegeengeländer und bog sich lüstern zurück.“ (DG, S.11) Offensichtlich ist sie auch im Rotlichtmilieu tätig, und eines Abends kommt es sogar zu einer Annäherung zwischen ihr und Pernath. Sie entspricht dem Typus der *Femme fatale* also nur insofern, als sie ihre in manchen Beziehungen bestehende Macht ausnutzt und promiskuitiv ist. Konieczny zufolge vereinigt Rosina die „Eigenschaften einer *Lolita* und einer *femme fatale*, wobei das Fehlen äußerer Reize allerdings nicht in das Erscheinungsbild einer solchen paßt.“¹⁹⁸ Diese Analyse mag zwar einerseits zutreffen, andererseits stellt der genannte Mangel an Schönheit die Bezeichnung als „*Lolita*“ ebenso in Frage.

Im Gegensatz zu Rosina ist Angelina, die Jugendliebe Pernaths, umso schöner. Auch sie stellt sozusagen eine abgeschwächte Ausformung der *Femme fatale* dar, da sie zwar ein wenig mit der Anziehung, die sie beispielsweise auf Pernath ausübt, spielt und kokettiert; und auch sie lebt ihre Sexualität aus - „noch dazu“ nicht nur mit einem einzigen Mann – und begeht „sogar“ Ehebruch. Jedoch fehlt ihr wiederum die Boshaftigkeit, die sie zu einer „vollendeten“ *Femme fatale* machen würde. Sie bezeichnet sich selbst einmal als Opfer ihres Wesens. Friedl deklariert sie generell als „Opfer“ aufgrund der Erpressungsversuche von Seiten Wassertrums¹⁹⁹. Ihm zufolge steht Angelina außerdem „für eine Beziehung des Mannes zur Frau, die zwar nicht mehr nur platt sexuell ist (wie zu Rosina), aber noch nicht ‚vergeistigt‘ genug, um dem Mann zum Heil zu gereichen.“²⁰⁰ Tatsächlich wird Angelina als etwas oberflächlich dargestellt, an einer Stelle wird ihr Gesicht als „kapriziös“ beschrieben (DG, S.198), sie plaudert „mit entzückender, kindlicher Unbefangenheit“ (DG, S.200) vor sich hin: „„Jetzt [...] kommt mir alles [...] so gräßlich langweilig vor. – Ich will mich endlich einmal wieder freuen, die Augen zumachen und untertauchen in dem glitzernden Schaum des Lebens. [...] Nicht wahr, ich bin leichtsinnig? [...] Sagen Sie, daß ich leichtsinnig bin!““ (DG, S.200-201) Angelina ist also vergleichsweise harmlos, sie ergötzt sich nicht am Leid anderer; zwar könnte man ihr Selbstverliebtheit und mangelndes Interesse anderen gegenüber unterstellen, da sie wie im genannten Beispiel einen ganzen Schwall von Worten von sich gibt, davon aber nichts wirklich von Belang ist, und sie auch keine Antwort ihres Gegenübers

¹⁹⁸ Konieczny 1996, S.41

¹⁹⁹ Friedl 1998, S.56

²⁰⁰ Friedl 1998, S.56

erwartet. Auf jeden Fall lässt auch sie ihre Verführungskünste spielen und profitiert zumindest insofern von der Macht, über die sie aufgrund ihrer Schönheit verfügt, als ihre Eroberungen ihrem Ego schmeicheln. Aber sie verfolgt überhaupt keine bösen Absichten, was hingegen Rosina sich sehr wohl zuschulden kommen lässt. Außerdem muss hier auf den Umstand verwiesen werden, dass Angelina als einzige der zentralen und hier vorgestellten Frauenfiguren auch Mutter ist, was sie wieder in ein anderes Licht rückt. Generell „unterliegt die ästhetische Mutterfigur seltener einer sexuellen Dämonisierung, wie sie die *Femme fatale* kennzeichnet. [...] Nicht zuletzt verweist diese ‚Zurückhaltung‘ vor der sexualisierten und dämonisierten Mutterfigur auf einen anthropologischen Diskurs, der die Sexualität der Mutter nur im Zusammenhang mit Forschungszwecken legitimiert.“²⁰¹ Diese allgemeine Vorstellung wird von der Figur der Angelina konterkariert. Angelina ist insofern interessant, als sie eben trotz ihrer Mutterschaft und ihres Status‘ als verheiratete Frau als sexuell aktiv dargestellt wird, die darüber hinaus sehr an ihrer Tochter hängt und alles tun würde, um diese nicht zu verlieren. Jedoch manifestiert sich auch an ihrer Person der zeitgenössische Diskurs, denn ihre Untreue wird gleichsam „bestraft“ dadurch, dass Wassertrum sie erpresst.

Der gegenüber gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Entwürfen antizipatorische Moment literarischer Texte [um die Jahrhundertwende, E.W.] liegt damit in der Entdeckung und Inszenierung einer sexuellen Identität von Müttern und auch Ehefrauen begründet, die – ohne dämonisiert zu werden – eine Konflikthandlung auslöst, an der das strenge Sittenkostüm einer zeitgenössischen Gesellschaft entlarvt wird, die der weiblichen Identität keinerlei Entfaltungsmöglichkeiten erlaubt.²⁰²

Angelina erscheint somit als eine Art „Zwischenstufe“ zwischen den beiden „extremen“ Polen der *Femme fatale* und der *Femme fragile*, was auch in einigen nachfolgenden Zitaten zum Ausdruck kommt. Karin Buchacher vergleicht Angelina folgendermaßen mit den beiden anderen wichtigen Frauenfiguren im „Golem“, Rosina und Mirjam: „Angelina, als Typus, vertritt Leben, Freude, Leichtsinn, Sinneslust, Spontaneität, aber auch eine gewisse Oberflächlichkeit. In ihr sind Rosina und Mirjam angelegt. Mit Rosina verbindet sie Erotik, ohne jedoch das wollüstige Element zu beinhalten, mit Mirjam – den Liebreiz und die Anmut.“²⁰³ Michael Mitchell spricht von „drei Aspekten der Weiblichkeit“ – „three aspects of womanhood“²⁰⁴ –, die im „Golem“ von den drei zentralen Frauenfiguren verkörpert werden: „The three women represent for Pernath the three types of attraction: Rosina physical sex, Angelina idealized romantic love, and Mirjam spiritual love.“²⁰⁵ Barbara Schneller charakterisiert das Verhältnis der drei Protagonistinnen bzw. ihrer Rollen zueinander wie

²⁰¹ Catani 2005, S.124

²⁰² Catani 2005, S.124

²⁰³ Buchacher 1991, S.104

²⁰⁴ Mitchell 1995, S.278

²⁰⁵ Mitchell 1995, S.278

folgt: „Während nur ein Riß von Mirjam zu Angelina überleiten kann, geht Angelina nahtlos in Rosina auf.“²⁰⁶ Der „Riss“ bezieht sich auf einen Traum Pernaths; in diesem fällt ein Kontrast zwischen dem Erscheinen Mirjams und Angelinas auf, welcher im Gegensatz zum problemlosen Übergang von Angelina zu Rosina steht, was die Rollen der Protagonistinnen zweifellos sehr treffend charakterisiert.

Generell sind sowohl im „Golem“ als auch in der „anderen Seite“ die zentralen Frauenfiguren in ihrem Handlungsrepertoire relativ eingeschränkt bzw. werden sie auf die ihnen zugewiesene Rolle reduziert. Im Großen und Ganzen sind sie zwei bestimmten Typen, nämlich dem der *Femme fatale* und der *Femme fragile*, zuzuordnen. Gleichzeitig füllen die als *Femme fatale* charakterisierten Protagonistinnen diese Rolle sozusagen nie ganz aus bzw. entsprechen sie diesem Typus im engeren Sinn in allen drei Fällen nicht zur Gänze: Melitta Lampenbogen ist zwar promiskuitiv, verfolgt aber keine bösen Absichten, ebenso wenig wie Angelina, die zwar zur Entstehungszeit des „Golem“ als lasterhaft gegolten haben mag, die aber vor allen Dingen kokett und „liebesbedürftig“, jedoch in keiner Weise böswillig ist. Im Gegensatz dazu steht Rosina, die zwar die Merkmale der Promiskuität und auch der Grausamkeit vereint, aber vielleicht nicht schön genug ist, um tatsächlich als *Femme fatale* zu gelten.

Dem wäre allerdings noch der Begriff der „Medusenschönheit“ entgegenzuhalten, der eine „entstellte Schönheit“ bezeichnet, die laut Cersowsky „Kubin fesselte“²⁰⁷. Diese „gebrochene Schönheit [...] ist der eigentliche Modus von Kubins ästhetischer Erfahrung“²⁰⁸. Sowohl Melitta Lampenbogen als auch die Frau des Zeichners werden im Laufe der Handlung zu einer solchen. Die als *Femme fragile* klassifizierte Ehefrau verliert im Tod ihre Schönheit, und Melitta Lampenbogen kann schließlich ihre Verlebtheit auch nicht mehr mit einer dicken Schicht Puder verdecken. Der Begriff könnte ebenso auch auf Rosina zutreffen, die zwar von Pernath als abstoßend empfunden wird, jedoch auf andere durchaus Eindruck macht.

Selbst wenn die genannten Protagonistinnen dem Typus der *Femme fatale* also nicht ganz entsprechen, ist dieser Umstand aber vernachlässigbar, da es generell mehrere Spielarten dieses Typs gibt²⁰⁹. Melitta Lampenbogen, Angelina und Rosina zeigen insofern auch das Spektrum auf, das dieser Begriff beinhalten kann.

²⁰⁶ Schneller 1997, S.97

²⁰⁷ Cersowsky 1989, S.90

²⁰⁸ Cersowsky 1989, S.90

²⁰⁹ vgl. beispielsweise die von Fraisl erstellten Schemata, Fraisl 1995, S.29 ff., bzw. die ausführliche Darstellung von Catani 2005, S.88 ff.

3.3. Verortungen

Die geographische Zuordnung des Schauplatzes von Meyrinks „Golem“ steht außer Frage: Der Schauplatz des Prager Ghettos und seine Inszenierung spielen im Roman eine wichtige Rolle, der Roman lebt entscheidend auch von der „mystischen Atmosphäre“²¹⁰ Prags. „Die Beschreibungen einzelner Orte, in unserem Fall der Stadt Prag, haben unterschiedliche Funktion, einzelne Ausschnitte des Stadtbildes können die Funktion der Motive übernehmen und in der Handlung als Mitspieler, nicht nur als ihr bloßes Kolorit wirken.“²¹¹ Dass dies im „Golem“ und auch in der „anderen Seite“ insbesondere auf die Häuser zutrifft, wird in einem nächsten Kapitel gezeigt werden.

Die Figur des Golems „verlangt“ selbstverständlich die Prager Umgebung, genauer noch das jüdische Ghetto, obwohl Meyrinks Roman die jüdische Sage nur erwähnt, die Figur mit ihr aber im Grunde nichts mehr gemein hat. Sowohl das Ghetto als auch Prag selbst war bereits zu Meyrinks Zeit ein bestimmter Topos, dessen sich der Autor bedient, und Meyrink selbst hat seinerseits zur Verbreitung desselben sehr viel beigetragen; heute hat die Prager Josefstadt bzw. das Ghetto

den Rang einer Sehenswürdigkeit, die sich nahtlos in das Image des ‚unheimlichen‘ oder ‚magischen‘ Prag fügt. Die sagenhafte Golem-Gestalt ist seit Paul Wegeners Filmen und Gustav Meyrinks Roman ein fester Bestandteil der lokalen Folklore. Daneben ist die Josefstadt auch Schauplatz oder Motiv einer ganzen Reihe anderer literarischer Texte, Sagen, Filme und bildlicher Darstellungen.²¹²

Cersowsky verweist auf eine Textstelle aus Meyrinks Kurzgeschichte „Die geheimnisvolle Stadt“²¹³, die deutlich macht, welche große Rolle dieser Topos spielt und welche Vorstellungen und Stimmungen daraus gespeist werden:

Ich kenne keine Stadt, die wie Prag, wenn man in ihr wohnt und mit ihr geistig verwittert ist, einen so oft und in so merkwürdig zauberhafter Art lockt, die Orte ihrer Vergangenheit aufzusuchen. Es ist, als riefen die Toten uns Lebende bis an die Stellen, wo sie einst ihr Dasein verbracht, um uns zuzuraunen, daß Prag nicht umsonst den Namen ‚die Schwelle‘ führt – daß es in Wirklichkeit eine Schwelle zwischen Diesseits und Jenseits ist, eine Schwelle, viel schmäler als in anderen Orten.²¹⁴

²¹⁰ Beatrix Mallinger, Die Phantastik und das Magische der Stadt Prag in ausgesuchten Texten von Jakub Arbes und Gustav Meyrink. Ein typologischer Vergleich der Werke „Svatý Xaverius“ und „Der Golem“, Diplomarbeit Universität Wien 2009, S.19

²¹¹ Milan Tvrđík, Mythos Prag: Komplexer Modellfall einer urbanen literarischen Topographie am Beispiel der Prager deutschen Literatur, in: Attila Bombitz et alii (Hrsg.): Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler, praesens Verlag Wien 2009, S.465-482, hier: S.465

²¹² Georg Escher, Golem Tours. Überlegungen zu medialen Topographie Prags im 19. Und 20. Jahrhundert, in: Adelheid Pichler/Gertraud Marinelli-König (Hrsg.): Kultur – Erbe – Stadt. Stadtentwicklung und UNESCO-Mandat in post- und spätsozialistischen Städten, Studienverlag Innsbruck 2008, S.189-212, hier: S.191

²¹³ vgl. Cersowsky 1989, S.44; vgl. außerdem bspw. Sabine Ferstl, Untersuchungen zu Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“: Einflüsse Prags und des Prager Ghettos, Diplomarbeit Universität Graz 2004, S.55-56

²¹⁴ Gustav Meyrink, Die geheimnisvolle Stadt, in: derselbe: Das Haus zur letzten Latern. Nachgelassenes und Verstreutes. Herausgegeben von Eduard Frank, Langen Müller Verlag Wien München 1973, S. 162-166, hier: S.162-163; vgl. auch Cersowsky 1989, S.44

Das Ghetto existiert heute nicht mehr in seiner ursprünglichen Form: „Vom ursprünglichen Ghetto ist jedoch nach der sogenannten Assanierung, einem groß angelegten Stadtumbau um 1900, kaum etwas übriggeblieben.“²¹⁵ Tvrdík zufolge wurde die Existenz des Ghettos aber bereits viel früher beendet: „1848 hörte das Prager Ghetto, die Judenstadt, [...] auf zu existieren.“²¹⁶ Dabei bezieht sich Tvrdík aber nicht nur auf den Umbau, sondern besonders auf die Abwanderung der jüdischen Bevölkerung:

Die von ihnen verlassenen Häuser bezogen arme Prager Christen meistens tschechischer Herkunft. Die verfallende Josefstadt, in der nun nur 20% Juden wohnten, mit fürchterlichen Lebensbedingungen und hoher Kriminalität wurde zum Albtraum des Magistrats. Das zerfallende, real noch existierende Ghetto wurde zum Ort der tschechischen literarischen Werke über die von der Gesellschaft Ausgestoßenen und sozial Schwachen.²¹⁷

Erwähnenswert ist an dieser Stelle, dass eben zu einem Zeitpunkt, an dem das Prager Ghetto „längst“ assaniert war, es für diesen Topos also kein „reales Pendant“ mehr gab, dieser Eingang in die deutschsprachige Prager Literatur fand:

Das Prager Ghetto wurde erst nach seinem Niederreißen zum Schauplatz der Prager deutschen Literatur und ging nun als fiktiver Ort der Handlung literarischer Werke, stellvertretend seien hier Gustav Meyrink und Leo Perutz genannt, in die Weltliteratur ein. Das magische Prag des geheimnisvollen Judentums und der rudolfinischen Regierungsperiode feierten ihre Geburtsstunde.²¹⁸

Die Zerstörung hat aber nicht nur dem „Mythos Prag“ keinen Abbruch getan, ganz im Gegenteil: „Umso intensiver, so scheint es, lebt das Gassengewirr in der Imagination weiter. Die ehemalige jüdische Stadt ist vom Ort zum Topos geworden [...]“.²¹⁹ In der Literatur - und auch in der bildenden Kunst, wie man beispielsweise an Hugo Steiner-Prags Illustrationen feststellen kann – wurde sozusagen eine gegenläufige Richtung eingeschlagen:

Mit dem Abriss der alten Judenstadt etablierte sich eine Literatur in Prag, die in ihren geheimen Winkeln und Gassen nach dem Geheimnisvollen und Mystischen fahndete und ihren Mythos als geheimnisumwobene Stadt schuf. In dem Maße wie Prag zu einer normalen europäischen Metropole heranwuchs, suchte man in der Literatur den umgekehrten Weg: die ‚Wiederverzauberung der entzauberten, modernen Welt‘.²²⁰

Diese Feststellung passt auch dazu, was zu Beginn dieser Arbeit in Bezug auf die phantastische Literatur im Allgemeinen festgestellt wurde: dass es sich hierbei auch um eine Art Gegenprogramm handelt zur „zu“ modernen Lebenswelt.

Auch Escher bezieht sich auf die interessante Entwicklung des Prager Ghettos bzw. der Stadt Prag überhaupt zum Topos:

²¹⁵ Escher 2008, S.191

²¹⁶ Tvrdík 2009, S.474

²¹⁷ Tvrdík 2009, S.474

²¹⁸ Tvrdík 2009, S.474

²¹⁹ Escher 2008, S.191 f.

²²⁰ Walter Schmitz/Annette Teufel/ Ludger Udolph/Klaus Walther: Der Golem, das Ghetto und seine Kinder, in: dieselben (Hrsg.): Böhmen am Meer. Literatur im Herzen Europas, Chemnitzer Verlag Zwickau 1997, S.119-128, hier: S.121

An diesem eklatanten Auseinanderklaffen von materiellem Raum, sozialer Struktur und symbolischer Überlagerung ist die Tatsache bemerkenswert, dass ein touristisches Ziel und ein Erinnerungsort seine totale Umstrukturierung scheinbar problemlos übersteht – die touristisierte Josefstadt erscheint heute als gut funktionierende Gedächtnisindustrie an einem Ort, an dem es so gut wie nichts von dem zu sehen gibt, was man sehen will. Der mehrfache Bruch in der materiellen und sozialen Struktur des Ortes – die Aufhebung des Ghettos, die Assanierung und schließlich auch die Vertreibung und Ermordung der Juden – lässt seine symbolische Aufladung unberührt.²²¹

Zunächst fungierte „Prag als ‚femme fatale‘ für die Schriftsteller.“²²² Um die Jahrhundertwende jedoch wurde die Stadt zunehmend negativ beschrieben. Diese Entwicklung ist zwar einerseits generell in der Literatur festzustellen, und knüpft „an den von Jean-Jacques Rousseau angeregten Traditionsstrang in der abendländischen Kultur an, der die Kritik an den Formen der modernen abendländischen Zivilisation zugrunde lag, die Rousseau zufolge Kontaktlosigkeit, Teilnahmslosigkeit, Argwohn und Neid kennzeichneten.“²²³ Entgegen dieser im Grunde also allgemeinen und weitverbreiteten Entwicklung sieht Tvrdík aber durchaus einen Unterschied zwischen Darstellungen von beispielsweise Paris und London, „wo das Individuum sich in der immer tiefer gehenden Entfremdung rein existenziell bedroht fühlte und wo seine Einsamkeit und Angst als Abwehr gegen die fortschreitende Teilnahmslosigkeit am Schicksal anderer Menschen literarisiert wurden.“²²⁴ Hingegen:

In Prag ging es um Vereinsamung ganzer Volksgruppen und zugleich um ihre Ghettoisierung, es ging um die doppelte Bedrohung des Individuums in seiner individuellen, ebenso wie in seiner nationalen Existenz. Die soziale und nationale Struktur der Stadt, die in Folge oft tragischer historischer Zusammenhänge entstand, übte wesentlichen Einfluss auf die literarische Topographie aus.²²⁵

Tatsächlich wird das Ghetto bei Meyrink als Ort der Vereinsamung geschildert, worauf wir an anderer Stelle noch zurückkommen werden. Die „nationale“ Frage spielt bei ihm jedoch keine Rolle.

In Kubins Roman verhält es sich im Vergleich zum „Golem“ anders, die genaue Verortung von Perle ist nicht gegeben. Die Lage des Traumstaates wird zwar schon ungefähr benannt – er liegt in Asien und ist auf einer Route, die über Samarkand führt, erreichbar –, jedoch herrscht trotzdem Unklarheit über genauere Gegebenheiten (an dieser Stelle könnte man sich die Frage stellen, inwieweit die genaue Verortung überhaupt relevant ist). Im Folgenden sollen einige Vorschläge aus der Sekundärliteratur genannt werden.

Hellmuth Petriconi vermerkt, dass für das Traumland vielmehr ein literarisches Vorbild als ein tatsächlicher geographischer Ort als Vorlage gedient haben mag, und zwar „das halb legendäre, aber halb historische Vorbild“ des „Paradiesgartens“ des „Alten vom Berge“, eine

²²¹ Escher 2008, S.193

²²² Tvrdík 2009, S.468

²²³ Tvrdík 2009, S.465

²²⁴ Tvrdík 2009, S.466

²²⁵ Tvrdík 2009, S.466

Reiseschilderung Marco Polos²²⁶. Heinz Lippuner, der den Schlüssel zu Kubins Roman in seiner Doppelbegabung als Maler und Autor sieht, orientiert sich dementsprechend besonders an Vorbildern aus der Malerei, beispielsweise sieht er deutlich einen Zusammenhang zwischen dem Traumstaat bzw. dessen Hauptstadt Perle und dem Bild „Der Turmbau zu Babel“ von Pieter Breughel d.Ä.²²⁷ Abgesehen davon nennt Lippuner als literarische Vorlage immer wieder die biblische Apokalypse, was man unwidersprochen und ohne genauere Argumentation bestätigen kann. Anneliese Hewig hält fest, dass die Lektüre des „Golem“-Fragments Kubin in der Gestaltung der Atmosphäre, besonders was die Schilderungen Perles anbelangt, entscheidend beeinflusst habe; sie spricht von einem „erste[n], äußere[n] Anstoß“²²⁸, den Meyrink hier bewirkt hat, was „nicht allein die in manchem dem Prager Ghetto verwandt anmutende Traumstadt ‚Perle‘ [bezeugt]“²²⁹. Außerdem attestiert Hewig dem Traumreich eine Art „österreichisches Wesen“ und vertritt den Standpunkt, es „[erinnere] von Ferne an das ‚Kakanien‘ aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*“²³⁰. Sie beruft sich außerdem auf Äußerungen Kubins, der vom „unvergeßlichen Zauber der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts“²³¹ schwärmt, „wie er sich ‚im alten Österreich, dem wahren China Europas‘, entfalten konnte“²³². Zuletzt nennt sie noch Ernst Jünger, der in der „anderen Seite“ auch „den Untergang des alten Österreich“²³³ verkörpert sieht. Auch dieser Vergleich wird in der Forschung immer wieder angestellt²³⁴.

Lippuner widerspricht Hewigs Vergleichen des Traumreichs mit Prag bzw. „Kakanien“ entschieden. Er gesteht Perle zwar „in Einzelheiten“ Ähnlichkeiten mit Prag zu, spricht sich aber dagegen aus, Perle als „Darstellung“ Prags zu interpretieren und beruft sich dabei auf die bereits erwähnte Tatsache, dass Kubin einige Illustrationen, die zunächst für den „Golem“ bestimmt waren, für seinen eigenen Roman verwendete²³⁵. Offensichtlich ist er der Meinung, ein Vergleich Prags sei irrtümlich aufgrund der Illustrationen entstanden. Den Vergleich mit „Kakanien“ nennt er „kaum tauglich“²³⁶, besonders weil „Der Mann ohne Eigenschaften“ erst später geschrieben wurde. Geyer, der auch die oben genannten Bezüge aufarbeitet, aber noch

²²⁶ Hellmuth Petriconi, *Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema*, Hamburg 1958, S.98 f. und 101 f., zitiert nach Heinz Lippuner, *Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“*, Francke Verlag Bern 1977, S.10

²²⁷ Lippuner 1977, S.11

²²⁸ Anneliese Hewig, *Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“*, Wilhelm Fink Verlag München 1967, S.13

²²⁹ Hewig 1967, S.13

²³⁰ Hewig 1967, S.20

²³¹ Hewig 1967, S.20

²³² Hewig 1967, S.20

²³³ Hewig 1967, S.20

²³⁴ vgl. bspw. Ruthner 1995, S.164

²³⁵ Lippuner 1977, S.15

²³⁶ Lippuner 1977, S.15

auf einige mehr verweist, fasst einige der bisherigen Ansätze folgendermaßen zusammen: „Als reale bzw. literarische Vorbilder für die Traumstadt Perle sind in der Forschung bislang Prag (Schroeder), Babylon (Lippuner), Schwabing (Heißerer) und Kubins Geburtsort Leitmeritz (Hoberg) diskutiert worden.“²³⁷ Da er den Traumstaat als „*Reich der Décadence*“ interpretiert, nennt Geyer selbst noch die „*Décadence-Metropole schlechthin*, das Wien der Jahrhundertwende“²³⁸.

Als letztes soll hier noch eine aktuellere These von Johann Lachinger aus dem Jahr 1999 genannt werden, der wiederum eine ganz andere Meinung vertritt. Er bemüht einen Vergleich mit Salzburg, das ihm zufolge „als assoziatives Vorbild“²³⁹ für den Entwurf Perles gedient haben soll:

Zunächst topographisch architektonisch: die Silhouette der Stadt, mit der Zitadelle auf dem Berg und mit dem Gebirge im Hintergrund, der eine Schleife bildende Fluß, über den die Brücke ins Stadtzentrum führt, die dichtgedrängte Altstadt und vor allem der repräsentative Baukomplex der Residenz [...]. Im quaderförmigen Uhrturm vermeint man den Uhrturm des Salzburger ‚Alten Rathauses‘ am Alten Markt wiederzuerkennen.²⁴⁰

Lachinger hält zwar fest, dass der Salzburger Uhrturm „nicht frei [steht], sondern in die Häuserzeile hineingebaut [ist]“.²⁴¹ Abgesehen davon sind die „Himmelsrichtungen [...] genau umgekehrt“²⁴², und die den Uhrturm zeigende Illustration erinnert Lachinger an Italien, was er aber damit erklärt, dass Kubin vor der Niederschrift des Romans eine Reise nach Oberitalien unternommen hat. Hingegen sieht er sich wiederum durch die Salzburg umgebende Landschaft in seiner These bestätigt: „Auch die fernere Umgebung Salzburgs spiegelt sich, wenn auch in die Nähe zusammengerückt: Der Fluß Negro [...] tritt wie die Salzach aus einer engen Schlucht des Gebirges in die Ebene hinaus und fließt in einem Bogen um die Altstadt.“²⁴³ Besonders hervorzuheben ist für ihn aber der Umstand, dass Perle aufgrund der „mythisch-magischen, ja religiösen Macht Pateras und seiner ehrfurchtgebietenden Hoheit und unnahbaren Heiligkeit“ eine „phantastische Entsprechung“ Salzburgs als Sitz bischöflicher Macht darstellt²⁴⁴. Auch die Traumstädter mit ihren häufigen körperlichen Auffälligkeiten fügen sich laut Lachinger in dieses Bild ein: Sie gemahnen an „die barocke Groteske“ und „könnten eine Reminiszenz an die barocken Groteskfiguren sein, die heute im

²³⁷ Geyer 1995 a, S.110

²³⁸ Geyer 1995 a, S.110

²³⁹ Johann Lachinger, Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman *Die andere Seite*, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): *Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik*, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.121-130, hier: S.126

²⁴⁰ Lachinger 1999, S.126-127

²⁴¹ Lachinger 1999, S.127

²⁴² Lachinger 1999, S.127

²⁴³ Lachinger 1999, S.127

²⁴⁴ Lachinger 1999, S.128

Salzburger ‚Zwerglgarten‘ aufgestellt [sic!] sind.“²⁴⁵ Er kommt dementsprechend zu folgendem Schluss: „In der ‚Traumstadt‘ Perle läßt Alfred Kubin die Stadt seiner Kindheit in phantastischer Verfremdung wiedererstehen [...]“.“²⁴⁶ Lachinger gesteht zwar ein, dass es im Roman diesbezüglich auch Verschlüsselungen gäbe, aber ihm zufolge ist Salzburg tatsächlich als reales Vorbild Perles zu werten.

Diese These mag zumindest mehr einleuchten als die vorhergehenden es eventuell tun. Auf jeden Fall wurde nun das Spektrum an Ansichten deutlich, welches in Bezug auf die Verortung des Traumreiches existiert. Tatsächlich zählt für uns weniger der Umstand, ob der Traumstaat ein reales Vorbild hat und wenn ja, welches, sondern vielmehr der Umstand, dass sich Kubins und Meyrinks Schilderungen der die beiden Helden umgebenden Milieus sehr ähnlich sind. Dieser Ähnlichkeit werden wir uns im nächsten Kapitel widmen:

3.4. Anthropomorphisierungen und die Inszenierung der Atmosphäre

Dieser Aspekt wurde in der Sekundärliteratur bereits mehrfach bearbeitet²⁴⁷. Sowohl Kubin als auch Meyrink beschreiben die städtischen Schauplätze auf sehr ähnliche Weise; den Häusern werden menschliche Züge verliehen, es wird teilweise sogar suggeriert, dass sie lebendiger seien als die Bewohner selbst.

Die Häuser spielten [...] eine besondere Rolle. Oft war es mir, als ob die Menschen nur ihretwegen da wären und nicht umgekehrt. Diese Häuser, das waren die starken, wirklichen Individuen. Stumm und doch wieder vielsagend standen sie da. Ein jedes hatte so seine bestimmte Geschichte, man mußte nur warten können und sie stückweise den alten Bauten abtrotzen. Diese Häuser wechselten sehr mit ihren Launen. Manche haßten sich, eiferten gegenseitig aufeinander. Es gab garstige Brummbären unter ihnen [...]; andere schienen frech und hatten ein loses Maul [...]. (DaS, S.68)

Eine solche Schilderung finden wir auch im „Golem“; Pernath hat ebenfalls das Gefühl, dass die Häuser die „eigentlichen Protagonisten“ darstellen. Er beschreibt sie einerseits als „Unkraut, das aus dem Boden dringt“ (DG, S.30), aber auch als „verdrossene alte Tiere“, die „im Regen nebeneinanderhockten.“ (DG, S.30) Neben dieser Zoomorphisierung der Umgebung²⁴⁸ vergleicht Meyrink die Häuser aber ebenso mit Menschen: „Dort ein halbes, schiefwinkeliges Haus mit zurückspringender Stirn, - ein anderes daneben: vorstehend wie ein

²⁴⁵ Lachinger 1999, S.128

²⁴⁶ Lachinger 1999, S.128

²⁴⁷ vgl. beispielsweise Cersowsky 1989, S.44 ff. und S.92 ff.; Berg S.245 ff.; Geyer 1995 a, S.131 ff.; Michael Koseler, Die sterbende Stadt: Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, in: Johann Lachinger/Regina Pintar (Hrsg.): *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995, S.45-55, hier: S. 51; Wörtche 1987, S.192 ff.; Ferstl 2004, S.46 ff.; Kaltwasser 2000, S.194

²⁴⁸ vgl. auch Ferstl 2004, S.46

Eckzahn.“ (DG, S.30) Der Regen läuft „an den Gesichtern der Häuser herunter wie ein Tränenstrom.“ (DG, S.29) Die Häuser werden noch ausführlicher geschildert:

Unter dem trüben Himmel sahen sie aus, als lägen sie im Schlaf, und man spürte nichts von dem tückischen, feindseligen Leben, das zuweilen von ihnen ausstrahlt, wenn der Nebel der Herbstabende in den Gassen liegt und ihr leises, kaum merkliches Mienenspiel verbergen hilft.

In dem Menschenalter, das ich nun hier wohne, hat sich der Eindruck in mir festgesetzt, den ich nicht loswerden kann, als ob es gewisse Stunden des Nachts und im frühesten Morgengrauen für sie gebe, wo sie erregt eine lautlose, geheimnisvolle Beratung pflegen. Und manchmal fährt da ein schwaches Beben durch ihre Mauern, das sich nicht erklären läßt, Geräusche laufen über ihre Dächer und fallen in den Regenrinnen nieder – und wir nehmen sie mit stumpfen Sinnen achtlos hin, ohne nach ihrer Ursache zu forschen.

Oft träumte mir, ich hätte diese Häuser belauscht in ihrem spukhaften Treiben und mit angstvollem Staunen erfahren, daß sie die eigentlichen Herren der Gasse seien, sich ihres Lebens und Fühlens entäußern und es wieder an sich ziehen können – es tagsüber den Bewohnern, die hier hausen, borgen, um es in kommender Nacht mit Wucherzinsen wieder zurückzufordern. (DG, S.30-31)

Aber nicht nur die Häuser, auch andere Dinge werden anthropomorphisiert. Der „Fluß [schäumte] voll Haß gegen die Fundamente“ (DG, S.94), und auf dem Weihnachtsmarkt „hockten die Buden“ (DG, S.102); weiter heißt es: „Die Laternen staunten mich an mit zwinkernden Augen, und aus geschichteten Bergen von Tannenbäumen raunte es von Flitter und silbernen Nüssen und vom kommenden Christfest.“ (DG, S.101) Auch die unmittelbare Umgebung in Pernaths Wohnung wird ähnlich beschrieben: „Der wurmstichige, geschnitzte Schrank blickte so zufrieden drein, und die vier Sessel kamen mir vor wie alte Leute, die um den Tisch herumsitzen und behaglich kichernd Tarock spielen.“ (DG, S.93)

Diese Anthropomorphisierungen sind bei beiden Autoren besonders auffällig. Das Aussehen der Häuser wird nicht nur mit menschlichen Attributen beschrieben, sondern es wird ihnen auch ein Charakter mit bestimmten Eigenschaften zugesprochen. So beschreibt der Zeichner in der „anderen Seite“ das Haus, in dem er mit seiner Frau lebt, als „vergrämte alte Tante“, dessen „[Fenster] klatschsüchtig und böswillig schielten“ (DaS, S.68). Weiter heißt es:

Schlimm, sehr schlimm war das große Magazin [...], derb und jovial die Schmiede neben der Molkerei, unbekümmert, leichtsinnig das daran gebaute Häuschen des Flußaufsehers. Aber mein besonderer Liebling war [...] die Mühle. Die hatte ein lustiges Gesicht: sie war weiß getüncht und trug ein moosiges Schindeldach als Kappe. [...] [H]och oben steckte ein klobiger Balken in der Mauer, wie eine gute Zigarre. Ein wenig verzwickt und schlau allerdings ihr Ausdruck um die oberen Dachluken herum. Sie gehörte zwei Brüdern. Oder gehörten sie ihr? (DaS, S.68-69)

Außerdem bemerkt der Ich-Erzähler auch, dass die in einer jeweiligen Straße stehenden Häuser „etwas wie eine Familie“ darstellen, in der man sich zwar streitet, aber „nach außen einig [ist]“ (DaS, S.69). Ähnliche Vergleiche finden sich den ganzen Roman hindurch: „Das Kaffeehaus starb wie eine Kokette, die sich bemüht, den äußeren Schein bis über das Ende hinaus zu wahren.“ (DaS, S.202)

Etwas später im „Golem“ heißt es auch:

Mir war, als starrten die Häuser alle mit tückischen Gesichtern voll namenloser Bosheit auf mich herüber – die Tore: aufgerissene schwarze Mäuler, aus denen die Zungen ausgefault waren, Rachen, die jeden Augenblick einen gellenden Schrei ausstoßen konnten, so gellend und haßerfüllt, daß es uns bis ins Innerste erschrecken mußte. (DG, S.43)

Eine ähnliche Beschreibung findet man schon in der „anderen Seite“: „Die Torwege gähnten den Eiligen an, als wollten sie ihn verschlingen. [...] Blumenstichs Magazin lächelte schadenfroh, die Molkerei glich einer verborgenen, heimtückischen Falle, selbst die Mühle war nicht still, geschwätzig plapperte sie die ganze Nacht.“ (DaS, S.84) Diese zunächst noch leisen Aktivitäten verstärken sich maßgeblich während des Untergangs:

Die Hütten fingen an, sich zu bewegen, die Windmühlen schlugen mit ihren Armen nach den Eindringlingen, die Strohdächer sträubten ihr struppiges Haar, die Zelte blähten sich, als beherbergten sie Winde, die Bäume griffen mit ihren Ästen nach den Menschen, die Stangen bogen sich wie Rohre, schließlich kletterten die Tempelchen und Häuser aufeinander und sprachen mit entsetzlich lauter, vernehmlicher Stimme in schnarrendem Ton seltsame Worte - - eine unverständliche, dunkle Häusersprache! - - - (DaS, S.234)

Mayer sieht die im „Golem“ programmatische Verbindung von Organischem und Anorganischem schon eingangs durch den Stein repräsentiert, der „wie ein Stück Fett“ aussieht (DG, S.7): „Der Stein, die tote anorganische Materie, soll offenbar im Traum zum Golem belebt werden, und so kommt es, dass an der Schwelle zum Traum der Schläfer sich nicht der Stimme erwehren kann, die aus dem Stein ‚ein Stück Fett‘, also etwas Organisches zu machen sucht.“²⁴⁹ Dieser Vergleich des Steins mit dem Golem ist sicher wertvoll, allerdings handelt es sich bei dem Stein um eine Art Leitmotiv, das den Übergang zwischen Rahmen- und Binnenhandlung markiert bzw. diese beiden miteinander verbindet. Es stellt eine Art Angelpunkt in der Handlung dar und darf meiner Meinung nach nicht als „Anweisung“ an den Ich-Erzähler verstanden werden.

Cersowsky bezeichnet die „Beseelung von Anorganischem, die sich in der anthropomorphisierten Architektur, vor allem aber in der Figur des Golem selbst manifestiert“ als „[d]ie leitende Idee“²⁵⁰ des „Golem“. Die Anthropomorphisierungen dienen hier vor allem dazu, die „spirituelle Durchdringung“²⁵¹ der Realität sichtbar zu machen und zu verdeutlichen. Diese wird vom Golem selbst paradigmatisch und im wahrsten Sinne des Wortes „verkörpert“, denn er „selbst ist ja eine vitalisierte Lehmfigur.“²⁵² Generell aber kann ihm zufolge „[d]ie Beziehung zwischen anorganischem und menschlichem Bereich dem Verweis auf den desolaten Zustand einer gesellschaftlichen Institution [dienen]“²⁵³; damit bezieht er sich zwar auf Dickens, mit dem er Meyrinks Milieuschilderungen vergleicht. Aber

²⁴⁹ Mayer 1975, S.199

²⁵⁰ Cersowsky 1989, S.54

²⁵¹ Cersowsky 1989, S.45

²⁵² Cersowsky 1989, S.45

²⁵³ Cersowsky 1989, S.45

diese Aussage kann ebenso mit der „anderen Seite“ in Verbindung gebracht werden. Zwar dienen die Anthropomorphisierungen hier nicht als Sozialkritik, wie dies bei Dickens der Fall ist, aber sie verweisen – neben dem Schaffen einer unheimlichen Atmosphäre – ebenso auf die immer prekärer werdenden Zustände im Traumreich, das mehr und mehr im Zustand der Auflösung begriffen ist.

Gerlinde Gehrig stellt generell fest, dass bei Kubin der „unheimliche Ort zu einer ‚Hauptdarstellerin‘ [avanciert]“²⁵⁴, was auf jeden Fall zutrifft. In Gehrigs Interpretation wird aber besonders eine psychoanalytische Auslegung unterstrichen: „Die Häuser, die Stadt, das Traumreich sind in Kubins Roman stets mütterliche Körperlandschaften.“²⁵⁵ Dies ist jedoch – eingedenk des bald erfolgenden Untergangs, dem die *Zerbröckelung* vorangeht - keinesfalls positiv aufzufassen, denn diese „Körperlandschaften“

gehören einer feindlichen Mutter, welche ihre ‚Kinder‘ in die Falle locken, verschlingen und vernichten will. Dabei ist es von besonderer Bedeutung, daß die Häuser nur in der Nacht lebendig sind, wenn visuelle Wahrnehmungen weitgehend durch akustische abgelöst werden. Dies verweist auf die Situation des Embryos im Mutterleib, der im Dunkel seine Existenz fristet und vorerst nur hören kann.²⁵⁶

Mit der Zeit „[durchlaufen] auch akustische Eindrücke einen Auflösungsprozess. Die Geräusche werden von den Gebäuden verzerrt, so daß sich ihre Art und Herkunft nicht mehr bestimmen lassen.“²⁵⁷ Hierfür sieht Gehrig zwei Interpretationsmöglichkeiten, nämlich einerseits die nächtliche „Geräuschkulisse eines Koitus, der als Gewalttat des Vaters an der Mutter phantasiert wird“²⁵⁸, oder aber die Laute, die der Embryo während seiner „intrauterine[n] Existenz“²⁵⁹ von sich gibt.

Möglicherweise etwas schlüssiger fasst Koseler das Verfahren der Anthropomorphisierung bei Kubin im Allgemeinen folgendermaßen zusammen:

Figuren und Ambiente des Romans stehen in einer Wechselbeziehung, die häufig an Spiegelbildliche grenzt. [...] Bisweilen [...] wird die Dingwelt auf eine Weise anthropomorphisiert, die expressionistisch *avant la lettre* anmutet und die das normale, das heißt, natürliche Verhältnis von Mensch und Bauwerk umkehrt, ja auflöst.²⁶⁰

Dies trifft zweifellos auch auf Meyrinks „Golem“ zu, wie die bereits zitierten Passagen deutlich machen. Den Häusern wird auch hier ein eigenes, unheimliches Leben zugeschrieben. Koseler spricht – wieder in Bezug auf Kubin - von einer „Korrespondenz von

²⁵⁴ Gerlinde Gehrig, Sandmann und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2004, S.162

²⁵⁵ Gehrig 2004, S.162

²⁵⁶ Gehrig 2004, S.162

²⁵⁷ Gehrig 2004, S.162

²⁵⁸ Gehrig 2004, S.162

²⁵⁹ Gehrig 2004, S.162

²⁶⁰ Koseler 1995, S.51

Ambiente und Personal“²⁶¹, was aber ebenso für den „Golem“ gelten kann. Die bereits erwähnte negative Stimmung, die im Ghetto herrscht, scheint sich auch auf die Gemüter der Ghibtobewohner zu schlagen: „Ein Lachen! – In diesen Mauern ein fröhliches Lachen? Im ganzen Ghetto wohnt niemand, der fröhlich lachen könnte.“ (DG, S.17) Diese Stimmung wird Pernath zufolge dezidiert von den Häusern hervorgerufen, was er offenbar nur in Momenten besonderer Heiterkeit zu ignorieren mag: „Was kümmerte mich heute das Geraune der dunklen Winkel, die böartigen, engherzigen, verdrossenen Bedenken, die immer von ihnen aufstiegen: ‚Wir lassen dich nicht – du bist unser – wir wollen nicht, daß du dich freust – das wäre noch schöner, Freude hier im Haus!‘“ (DG, S.94)

Aber die Atmosphäre im Ghetto zeichnet sich nicht allein durch fehlende Fröhlichkeit aus; Charousek suggeriert Pernath auch, dass das Ghetto selbst die Bewohner verändere bzw. so nachhaltig präge, dass ein besonderer, gleichsam abgefeimter Menschenschlag daraus hervorginge. Auf diese Art erklärt Charousek die Machenschaften des hinterhältigen Arztes Dr. Wassory, der wissentlich gesunde Augen operiert und damit seinen Patienten einen bleibenden Schaden zufügt, nur um Gewinn zu machen und seinen Reichtum zu mehren: „Nur ein Mensch, der mit allen Fasern im Getto und seinen zahllosen, unscheinbaren, jedoch unüberwindlichen Hilfsquellen wurzelte und von Kind an gelernt hat, auf der Lauer zu liegen wie eine Spinne, [...] konnte jahrelang derartige Scheußlichkeiten verüben.“ (DG, S.40) Wassorys Vater Aaron Wassertrum und Rosina können hier ebenso als Beispiel dienen.

Charousek selbst, der Wassory schließlich das Handwerk legt bzw. ihn mehr oder weniger in den Selbstmord treibt, attestiert sich selbst ein ähnliches Naturell, welches ihm in seinen Augen den Sieg über Wassory überhaupt erst möglich macht: „Ich aber wuchs ebenfalls im Getto auf, und auch mein Blut ist mit jener Atmosphäre höllischer List gesättigt, und so vermochte ich ihn zu Fall bringen [...]“ (DG, S.41) Zu dieser düsteren Stimmung passend wird auch das Erscheinen des Golem – alle dreiunddreißig Jahre – als „geistige Epidemie“ beschrieben, die „[blitzschnell] durch die Judenstadt [geht]“ und „die Seelen der Lebenden zu irgendeinem Zweck [befällt]“ (DG, S.54). Dieser Gedanke wird im folgenden Zitat noch weiterentwickelt: „Wie in schwülen Tagen die elektrische Spannung sich bis zur Unerträglichkeit steigert und endlich den Blitz gebiert, könnte es ja sein, daß auch auf die stetige Anhäufung jener niemals wechselnden Gedanken, die hier im Getto die Luft vergiften, eine plötzliche, ruckweise Entladung folgen muß?“ (DG, S.54-55)

²⁶¹ Koseler 1995, S.53

Kalka bezeichnet das Ghetto bei Meyrink „als räumliche Krisenchiffre für die Situation des modernen Menschen“²⁶², das er mit „seiner Beengtheit und seinem Halbdunkel“ als „in eine existentielle Sackgasse [mündend]“²⁶³ schildert. Darin sieht er unter anderem eine Kritik an der Moderne bzw. dem industriellen Zeitalter:

Das Ghetto spiegelt den Menschen in der Krise, eingepfercht in der selbstverschuldeten Enge des absolut Geistfernen. Unübersehbar sind die Verweise auf die Entwicklung zur Massengesellschaft in der Phase der Industrialisierung, auf die Krise des bürgerlich liberalen Individuums unter dem Druck kollektiver Entfremdung.²⁶⁴

Auf diese gesellschaftskritische Facette der phantastischen Literatur wurde bereits zu Beginn der Arbeit verwiesen. Friedl unterstreicht den naheliegenden Zusammenhang zwischen dem Motiv der Masse und dem der Großstadt, was wiederum zu der von Kalka formulierten Kritik an der Moderne führt:

[...] in der Verachtung der Masse und in der Verweigerung, die Großstadt sich selbst erzählen zu lassen, eine der Großstadt angemessene Darstellungsform zu finden, zeigt sich die Abwehr des Modernen und die Rückkehr zur Vor-Moderne. Bloß ist diese Rückkehr nicht mehr möglich [...]. Die Zeit romantischer Naturverherrlichung ist vorbei. Einziger Ausweg bleibt die Abwertung: Meyrink demonstriert [...] die Stadt nur noch in den engen, schmutzigen Gassen ihrer Verbrecherviertel, und unterschwellig wird die Stadt in dieser Darstellung zum Ort des Verbrechens und des Schmutzes. Die demonstrative Zerstörung der Stadt, bzw. des Ghettos, am Ende von ‚Golem‘ und ‚Das grüne Gesicht‘ erscheinen von daher als Racheakt des Erzählers, der keine angemessene Wahrnehmungsform gefunden hat und daher mit der Stadt schlicht nicht zurechtkommt.²⁶⁵

Auf die Darstellung der Masse sowie die Zerstörung der Lebenswelt, die nicht nur bei Meyrink, sondern noch mehr bei Kubin eine Rolle spielt, kommen wir noch zu sprechen. Dass die Zerstörung des Ghettos im „Golem“ von Friedl als „Racheakt“ interpretiert wird, erscheint nicht ganz schlüssig. Denn die Assanierung des Ghettos ist ein historisches Faktum, dessen Meyrink sich bedient, um die zeitliche und räumliche Distanz zwischen Rahmen- und Binnenhandlung noch größer und die Handlung an sich noch phantastischer zu gestalten.

Wie in einer der oben zitierten Passagen außerdem anklingt, sind die Gassen des Ghettos oft nebelverhangen, düster und grau, es herrscht also ein klassisches Ambiente in der Tradition der *gothic novel*. Zwakh stellt fest: „Wie wenig von Sonnenschein in Prags schwarze Gassen fällt, wissen Sie ja selbst!“ (DG, S.72) Auch in Perle bzw. dem ganzen Traumreich ist das Wetter „anhaltend trüb und schlecht“ (DaS, S.52) - die Sonne scheint nicht, eine dicke Wolkendecke verhängt den Himmel: „[...] [D]er Himmel, der sich darüber spannte, war ewig trübe; nie schien die Sonne, nie waren bei Nacht der Mond oder Sterne

²⁶² Joachim Kalka, Das Unheimliche des Erzählens. Gustav Meyrink zwischen Okkultismus, Satire und Kolportage, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.108-125, hier: S.89

²⁶³ Kalka 1995, S.89

²⁶⁴ Kalka 1995, S.89

²⁶⁵ Friedl 1998, S.89

sichtbar. Ewig gleichmäßig hingen die Wolken bis tief zur Erde herab. Sie ballten sich wohl bei Stürmen, aber das blaue Firmament war uns allen verschlossen.“ (DaS, S.51) Die vorherrschenden Farben sind demzufolge auch Braun und Grau, das eventuell ins Grüne spielt: „Das Beste, die Buntheit, fehlte.“ (DaS, S.52) Mit den Jahreszeiten verhält es sich ähnlich: „Ein fünf Monate langes Frühjahr – fünf Monate Herbst; dauerndes Zwielficht in der Nacht kennzeichneten den kurzen, heißen Sommer, endlose Dämmerungen und ein paar Schneeflocken den Winter.“ (DaS, S.52)

Cersowsky geht davon aus, dass Kubins Schilderungen der Häuserlandschaft bzw. der Umgebung im Allgemeinen maßgeblich von Meyrinks „Golem“-Fragment beeinflusst wurden: „Unmittelbare Anknüpfungspunkte für die Darstellung der räumlichen Umgebung in Kubins Roman dürften vor allem die Anfangsabschnitte des ‚Golem‘ geliefert haben.“²⁶⁶ (Er bezieht sich dabei auf die eingangs zitierten Passagen.) Allerdings gesteht Cersowsky Kubin im Vergleich zu „den Entsprechungen in Meyrinks Roman“²⁶⁷ eine „spezifische Adaptionweise“²⁶⁸ zu, und zwar insofern, als „[d]ie Vielfalt subjektiver Dispositionen, die sich im Raum in der ‚anderen Seite‘ spiegelt, der Buntheit des durch die Einbildungskraft geprägten Lebens selbst [entspricht].“²⁶⁹ Bei Kubin tritt die Entsprechung von Gemütsverfassungen bzw. Geschehnissen und des geschilderten Raums wie auch des Wetters noch viel mehr in den Vordergrund als bei Meyrink. Auch der konstant verhangene Himmel und das eintönige (Übergangs-)Wetter, das sich erst gegen Ende des Romans mit den apokalyptischen Zuständen ändert, sowie die im Palast und im Archiv vorherrschende Stimmung sprechen dafür²⁷⁰. Cersowsky zufolge geht es aber bei Kubin viel mehr um die konsequente Darstellung der alles umfassenden „Wirkmächtigkeit von Leben und Tod selbst“²⁷¹, die der Autor mit solchen Schilderungen inszeniert, während es bei Meyrink ja besonders um eine transzendente Durchdringung des irdischen Daseins geht.

In gewisser Weise kann man hier aber in beiden Fällen von einer symbolistischen Darstellung sprechen, ein Modus der um die Jahrhundertwende Konjunktur hatte. Cersowsky bezeichnet diesbezüglich die „andere Seite“ und den „Golem“ als paradigmatisch; er spricht von einer „repräsentative[n] Bedeutung des Symbolismus [...] für die Phantastik der Epoche“²⁷². Abgesehen davon ist der Topos der sterbenden Stadt, wie wir ihn in beiden Romanen finden, nicht nur ein wiederkehrendes Motiv beispielsweise in Kubins

²⁶⁶ Cersowsky 1989, S.92

²⁶⁷ Cersowsky 1989, S.93

²⁶⁸ Cersowsky 1989, S.93

²⁶⁹ Cersowsky 1989, S.93

²⁷⁰ vgl. Cersowsky 1989, S.94 f.

²⁷¹ Cersowsky 1989, S.95

²⁷² Cersowsky 1989, S.150

(bildnerischem) Schaffen, das laut Geyer „bei Kubin schon seit spätestens 1905 nachweisbar [ist]“²⁷³. Es handelt sich vielmehr um einen Topos der Jahrhundertwende und der Décadence²⁷⁴, der bei Erscheinen der „anderen Seite“ und noch mehr bei Veröffentlichung des „Golem“ auch eine Reaktion auf die Spannungen anzeigt, die Europa erschüttern. Beide Romane können – bezüglich der Beschreibungen der Umgebung - beispielsweise an Georges Rodenbachs Roman „Bruges la Morte“, zu deutsch „Brügge tote Stadt“, erinnern²⁷⁵, das Fernand Khnopff zu seinem Bild „Die verlassene Stadt“ (1904) inspiriert hat – Werke, die Kubin möglicherweise gekannt hat. Auf den Roman Rodenbachs verweist auch Berg, der generell die Rolle des *Raums* in der phantastischen Literatur unterstreicht; es handelt sich hierbei um eine

elementare Kippfigur phantastischer Literatur. Der Raum ist in dieser Konstruktion, seiner kulturtheoretisch nachgezeichneten Ent-Sicherung folgend, zu einer Größe geworden, über die das Ich keine Gewalt mehr besitzt. Daß der phantastische Texte diesen Befund gerade an den Raumzusammenhängen erprobt, die, als Architekturräume, ihr Dasein dem Menschen verdanken, verschärft diesen Krisenbefund noch, weil es ihn in ein negatives dialektisches Verhältnis spannt, in dem sich jeder menschliche Versuch der Raumbeherrschung am Ende als sein Gegenteil herausstellen muß. Vor allem die Städte werden hier zu schreckenerregenden Raummonstern, deren bössartige phantastische Textur den Menschen vernichtet [...].²⁷⁶

Berg spricht – in Bezug auf die „andere Seite“, aber genauso auf den „Golem“ bezogen - von einer „Engführung von Mensch und Architektur, die, in Umkehrung der üblichen Perspektive, den Gebäuden strukturelle Macht über den Menschen zubilligt“²⁷⁷.

Zu einer bestimmten Zeit erlebt der Zeichner die Umgebung im Traumland auch als Inspirationsquelle für sein Schaffen:

Fleißig studierte ich die Poesie der dumpfigen Höfe, der verborgenen Dachkammern, der schattigen Hinterzimmer, staubigen Wendeltreppen, verwilderten, nesselbestandenen Gärten, die blassen Farben der Ziegel- und Holzpflaster, die schwarzen Schlote und die Gesellschaft der bizarren Kamine. Immer wieder auf neue Art variierte ich den einen melancholischen Grundton, das Elend der Verlassenheit und den Kampf mit dem Unverständlichen. (DaS, S.128)

Eine ähnliche Beschreibung von „Verwinkeltheit“ und Düsternis finden wir auch im „Golem“:

Wie ein gespenstischer, in der Luft schwebender Friedhof lagen die Reihen verschnörkelter Giebel dort oben – Leichensteine mit verwitterten Jahreszahlen, getürmt über die dunklen Modergrüfte, diese ‚Wohnstätten‘, darein sich das Gewimmel der Lebenden Höhlen und Gänge genagt. (DG, S.105)

Im Ghetto gibt es in Pernaths Beschreibung vor allem Kriminelle und Prostituierte, Armut, Schmutz und Elend und berüchtigte Lokale wie den „Loisitschek“. Die Beschreibung

²⁷³ Geyer 1995 a, S.98

²⁷⁴ Obwohl Koseler dem entgegenhält: „Im Themen- und Motivatokatalog der Décadence-Literatur nimmt die sterbende oder tote Stadt einen eher sekundären Platz ein.“ – Koseler 1995, S.47

²⁷⁵ vgl. auch Koseler 1995, S.47, und Berg 1991, S.221

²⁷⁶ Berg 1991, S.246

²⁷⁷ Berg 1991, S.245

des französischen Viertels in Perle erinnert ebenso an diese Zustände, die Meyrink im „Golem“ für das Ghetto im Allgemeinen entwirft:

Dieser kleine Stadtteil mit seinen 4000 Einwohnern, Romanen, Slaven und Juden galt als verrufene Gegend. Die bunt zusammengewürfelte Menge hockte da in alten Holzhäusern eng aufeinander. Winkelgäßchen und übelriechende Spelunken enthaltend, war dieses Viertel nicht gerade der Stolz von Perle. (DaS, S.53)

Abschließend soll auf die Übereinstimmung von räumlicher Gegebenheit und Verfassung der Protagonisten in der „anderen Seite“ hingewiesen werden: „Der Korrespondenz von Ambiente und Personal entspricht die Parallelität von innerer und äußerer Auflösung.“²⁷⁸ Dies wird sich besonders im Lauf des Untergangs zeigen, wenn die Moral und soziale Ordnung sich ebenso auflösen wie die Materie selbst, worauf wir aber an anderer Stelle noch zu sprechen kommen. Dasselbe trifft auch auf den „Golem“ zu: Im Kapitel über die beiden Ich-Erzähler wurde bereits festgestellt, dass die psychische Verfassung Pernaths auch mit Raummetaphern ausgedrückt und akzentuiert wird. Zum „Zimmer ohne Zugang“ vermerkt Wünsch: „Dem verschlossenen unzugänglichen Raum in der Psyche des Subjekts entspricht [...] ein verschlossener unzugänglicher Raum außerhalb der Psyche des Subjekts, in der Realität, ein Raum, ohne Eingang und Ausgang [...].“²⁷⁹ Auch darauf werden wir in einem späteren Kapitel noch einmal zurückkommen. Hier sei lediglich noch ein weiteres Beispiel erwähnt: Als Pernath schließlich, am Ende der Binnenhandlung, durch einen Zufall im Bauchladen eines Händlers ein Andenken Angelinas findet, das sie ihm als Kind geschenkt hatte, sich plötzlich an seine Jugend erinnern kann, wird auch der Vorgang des Sich-Erinnerns mit einem räumlichen Motiv ausgedrückt: „Und mit einem Schlag stand meine Jugendzeit vor mir, als sähe ich in einen Guckkasten tief hinein in ein kindlich gemaltes Bild.“ (DG, S.298)

²⁷⁸ Koseler 1995, S.53

²⁷⁹ Wünsch 1991, S.239

3.5. Die Topographie der Phantastik²⁸⁰ - Heterotopien und Nicht-Orte als Schauplätze

In diesem Kapitel sollen zwei Raumkonzepte, nämlich das der Heterotopien von Michel Foucault sowie Marc Augés Theorie der Nicht-Orte, vorgestellt werden. Die „Raumfrage“ ist in der phantastischen Literatur generell zentral, wie Schmitz-Emans ausführt:

Räumlichkeiten, Orte und Schauplätze, die Beschaffenheit von Architekturen und Gebäuden spielen in der phantastischen Literatur und den ihr nahestehenden Textsorten eine besonders wichtige Rolle. Für den Schauerroman, für die 'gothic novel' ist die Situierung in einer bestimmten Sorte von Gebäuden regelrecht gattungskonstitutiv: alte Schlösser und Häuser, Klöster, Burgen, Keller, Verliese, Grabkammern...

Die Schilderung von Orten und Räumen trägt zur Erzeugung von Atmosphäre maßgeblich bei. Außerdem übernehmen Schauplätze und Topographien komplexe Funktionen als Gleichnisse: sie bespiegeln die Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt sowie die Verfassung der menschlichen Seele. Undurchschaubare, verwinkelte, labyrinthische Örtlichkeiten fungieren als Sinnbilder der Desorientierung; Gefängnisarchitekturen verweisen auf Gefängnisse und Gefangenschaften im übertragenen Sinn. Auch die Befangenheit (oder Gefangenschaft) in eigenen Träumen, fixen Ideen oder Wahnvorstellungen kann sich in entsprechenden architektonischen Bildern reflektieren.²⁸¹

Berg klassifiziert Kubin und Meyrink beide gleichermaßen als „Raum-Autoren“²⁸². Der Raum spielt eine große Rolle in beiden Romanen, wie im vorhergehenden Kapitel ausgeführt wurde. Dabei wurde die *Inszenierung* und *Beschaffenheit* der *Räumlichkeiten* näher beleuchtet. In diesem Kapitel soll es nun vermehrt um die *Schauplätze* gehen. Markus May hat bereits auf die Häufung bzw. das Vorherrschen von Heterotopien in der „anderen Seite“ verwiesen²⁸³. Es handelt sich hierbei um ein von Foucault bereits in den 1960er Jahren entwickeltes Konzept, das nun kurz vorgestellt werden soll.

Laut Foucault ist unsere Epoche das „Zeitalter des Raumes“²⁸⁴. Ihm zufolge existieren Orte, „die in Verbindung und dennoch im Widerspruch zu allen anderen Orten stehen“²⁸⁵ und die er in zwei Gruppen einteilt: Utopien und Heterotopien. „Utopien sind Orte ohne realen Ort. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irrealer Räume.“²⁸⁶ Dieser irrealer Charakter gilt nicht für die zweite Gruppe, die Heterotopien, „die gleichsam Gegenorte

²⁸⁰ vgl. auch Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 11.6.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-8.pdf>, zuletzt am 28.10.2012, 17:23, S.1

²⁸¹ Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 11.6.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-8.pdf>, zuletzt am 28.10.2012, 17:23, S.1

²⁸² Berg 1991, S.205 ff.

²⁸³ Markus May, Kubins Heterotopien, in: Peter Assmann (Hrsg.): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.137-150

²⁸⁴ Michel Foucault, Von anderen Räumen, in: Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Herausgegeben von Daniel Defert, Band 4. 1980-1988, Suhrkamp Frankfurt am Main 2005, S.931-942, hier: S.931

²⁸⁵ Foucault 2005, S.935

²⁸⁶ Foucault 2005, S.935

darstellen, tatsächlich verwirklichte Utopien [...].²⁸⁷ Es handelt sich dabei um „Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“²⁸⁸ Auch hier unterscheidet Foucault wiederum zwei Gruppen: Einerseits die der sogenannten „Krisenheterotopien“ und andererseits die der „Abweichungsheterotopien“²⁸⁹. Zu ersteren gehören „privilegierte, heilige oder verbotene Orte, die solchen Menschen vorbehalten sind, die sich [...] in einem Krisenzustand befinden.“²⁹⁰ Dazu zählen beispielsweise Adoleszente, menstruierende oder gebärende Frauen und Greise²⁹¹. Foucault nennt hier Gymnasien, wie sie im 19. Jahrhundert existiert haben (Internate mit mehr oder weniger militärischer Erziehung), in denen die erwachende Sexualität der Heranwachsenden aus dem Kreis der Familie ausgelagert wurde, sowie die Hochzeitsreise, die eine ganz ähnliche Funktion erfüllt: „Die Defloration der jungen Frau sollte in einem ‚Nirgendwo‘ stattfinden, und damals war die Eisenbahn oder das eigens für Hochzeitsreisen bestimmte Hotel dieses Nirgendwo, diese geographisch nicht weiter bestimmbare Heterotopie.“²⁹² Foucault zufolge sind diese Heterotopien in unserer Zeit aber „im Verschwinden begriffen und werden durch [Abweichungsheterotopien] ersetzt [...]: Orte, an denen man Menschen unterbringt, deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweicht.“²⁹³ Zu dieser Gruppe zählen Sanatorien, Psychiatrien und Gefängnisse ebenso wie Altersheime²⁹⁴.

Mehrere Merkmale zeichnen Heterotopien aus: Es gäbe keine menschliche Gesellschaft, in denen Heterotopien nicht existieren würden. Außerdem würden Heterotopien sich und ihre Funktion mit der Zeit verändern können und in verschiedenen Gesellschaften auch verschiedene Funktionen innehaben. Als Beispiel hierfür nennt Foucault den Friedhof, der aus dem früheren, traditionellen Zentrum einer Stadt rund um die Kirche an den Rand der Stadt ausgelagert wurde, und des Weiteren auch die Art der Bestattung, die sich mit der Säkularisierung ebenso veränderte: „[...] ausgerechnet zu einer Zeit, als die Zivilisation [...] ‚atheistisch‘ wurde, entwickelte die abendländische Kultur den so genannten Totenkult.“²⁹⁵ Foucault spricht damit den Umstand an, dass seit dem 19. Jahrhundert individuelle Gräber „für alle“ Gang und Gäbe sind und bis heute sehr viel Wert auf die (individuelle) Gestaltung

²⁸⁷ Foucault 2005, S.935

²⁸⁸ Foucault 2005, S.935

²⁸⁹ Foucault 2005, S.936 f.

²⁹⁰ Foucault 2005, S.936

²⁹¹ Foucault 2005, S.936

²⁹² Foucault 2005, S.936

²⁹³ Foucault 2005, S.937

²⁹⁴ Foucault 2005, S.937

²⁹⁵ Foucault 2005, S.937

der Gräber, d.h. auf Grabsteine und dergleichen gelegt wird, was früher nur Höhergestellten wie beispielsweise Herrschern zustand.²⁹⁶

Das dritte Merkmal der Heterotopien betrifft den Umstand, dass sie „mehrere reale Räume, [...] die eigentlich nicht miteinander verträglich sind, an einem einzigen Ort“²⁹⁷ zusammenführen können, wie beispielsweise die Theaterbühne und das Kino, die verschiedenste Orte zeigen, ohne dass diese wirklich zugegen sind. Das vierte „heterotopische“ Kennzeichen hängt mit der Tatsache zusammen, dass die Zeit in Heterotopien oft anders vergeht als an anderen Orten. Foucault spricht hier von „zeitlichen Brüchen“²⁹⁸, die er in Analogie zum Begriff der „Heterotopie“ „Heterochronie“ nennt²⁹⁹: „Eine Heterotopie beginnt erst dann voll zu funktionieren, wenn die Menschen einen absoluten Bruch mit der traditionellen Zeit vollzogen haben.“³⁰⁰ Dies gilt wohl uneingeschränkt für den Friedhof, und auch „Museen und Bibliotheken“ sind in diesem Verständnis „Heterotopien der Zeit, die sich endloser Akkumulation hingeben, [...] in denen die Zeit unablässig angesammelt und aufgestapelt wird [...]“.³⁰¹ Dies kann auch ins Gegenteil verkehrt werden, nämlich in Form der Flüchtigkeit und Vergänglichkeit von Festen, Jahrmärkten sowie von Feriendörfern; letztere vereinen sogar beides, flüchtige *und* akkumulierte Zeit, sodass sie in zweifacher Hinsicht „heterochron“ sind.³⁰²

Das fünfte Merkmal bezieht sich auf die spezifische Abgeschlossen- bzw. Offenheit heterotopischer Orte, die unter Umständen nicht ganz einfach zu betreten sind: „Entweder man wird dazu gezwungen wie im Fall der Kaserne oder des Gefängnisses, oder man muss Eingangs- und Reinigungsrituale absolvieren. Man darf sie nur mit Erlaubnis betreten und nachdem man eine Reihe von Gesten ausgeführt hat.“³⁰³ Gemeint sind hier beispielsweise Hammams oder Saunen; aber auch die schon zum Klischee gewordenen amerikanischen Motels zeichnen sich durch eine (wiederum anders geartete) bestimmte Weise des Zugangs aus: „[Sie] wirken [...] vollkommen offen, sind aber in Wirklichkeit auf seltsame Art verschlossen.“³⁰⁴ Dies hängt ein weiteres Mal mit der Sexualität zusammen, die hier sozusagen im Verborgenen ausgelebt wird.

²⁹⁶ vgl. Foucault 2005, S.937 f.

²⁹⁷ Foucault 2005, S.938

²⁹⁸ Foucault 2005, S.939

²⁹⁹ Foucault 2005, S.939

³⁰⁰ Foucault 2005, S.939

³⁰¹ Foucault 2005, S.939

³⁰² Foucault 2005, S.939

³⁰³ Foucault 2005, S.940

³⁰⁴ Foucault 2005, S.940

Als letzten „Grundsatz“ heterotopischer Orte präsentiert Foucault den Umstand, dass diese „gegenüber dem übrigen Raum“ eine bestimmte Funktion innehaben, die „zwischen zwei extremen Polen“ angesiedelt ist, und zwar dem der Illusion und dem der Kompensation³⁰⁵:

Entweder sollen sie einen illusionären Raum schaffen, der den ganzen realen Raum und alle realen Orte an denen das menschliche Leben eingeschlossen ist, als noch größere Illusion entlarvt. [...] Oder sie schaffen einen anderen Raum, einen anderen realen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.³⁰⁶

Ein Beispiel für eine illusorische Heterotopie wären Bordelle, während Foucault Kolonien, insbesondere die akkurat durchorganisierten Jesuitenkolonien Lateinamerikas als Beispiel für kompensatorische Kolonien anführt.

May konstatiert, dass „[...] Claus Pateras Projekt des Traumreiches und seiner Hauptstadt Perle [...] alle Züge einer Heterotopie trägt, wobei sich Elemente der Kompensations- und der Illusionsheterotopie vermischen [...]“.³⁰⁷ Dies soll gleich noch genauer ausgeführt werden, und es soll auch erläutert werden, ob und inwiefern das Konzept der Heterotopien ebenso für Meyrinks „Golem“ von Bedeutung ist. Zunächst sollen hier allerdings noch einige Beispiele aus der Sekundärliteratur angeführt werden, in der das „Traumreich“ über Jahrzehnte hinweg als Utopie „gehandelt“ wurde.

Dabei finden sich verschiedene Positionen und Meinungen. Generell kann man feststellen, dass ein Großteil der Werke zumindest in einem Nebensatz einmal auf den je nachdem als utopisch, anti-utopisch oder dystopisch bezeichneten Charakter der „anderen Seite“ Bezug nimmt. Dabei beziehen die AutorInnen oft nicht eindeutig Position bzw. verwenden teilweise sogar relativ undifferenziert mehrere der eben genannten Begriffe nebeneinander. An dieser Stelle muss festgehalten werden, dass an der Einordnung des Traumreichs als Utopie bzw. neuerdings als Heterotopie die Entwicklung sowohl des literarischen Topos der Utopie als auch des wissenschaftlichen Diskurses sehr schön ersichtlich ist. Durch Jahrzehnte beschäftigte die Utopie als Modell die verschiedensten wissenschaftlichen Disziplinen, ähnlich wie es mittlerweile Foucaults Konzept der Heterotopien tut. Die Verzögerung, mit der letzteres rezipiert wurde, ist der Form der Veröffentlichung geschuldet: Foucaults „Essay“ war ursprünglich ein Vortrag, der 1967 als Radiobeitrag gesendet wurde³⁰⁸ und erst in den 1980ern in den gesammelten Werken Foucaults erschien³⁰⁹. Das Konzept wurde einem größeren Kreis im deutschsprachigen Raum wiederum erst durch die Übersetzung der

³⁰⁵ Foucault 2005, S.941

³⁰⁶ Foucault 2005, S.941

³⁰⁷ May 2011, S.144

³⁰⁸ vgl. Rainer Warning, Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, Wilhelm Fink Verlag München 2009, S.39

³⁰⁹ vgl. Warning 2009, S.12

gesammelten Werke bekannt, woraufhin auch hier in den letzten Jahren ein regelrechter „Boom“ einsetzte und das Konzept der Heterotopien für die verschiedensten Disziplinen fruchtbar gemacht wurde, wie es davor mit dem der Utopie geschehen war.

Hans Hinterhäuser nennt das Traumreich schlicht „Kubins Utopia“³¹⁰, ohne darauf weiter einzugehen. Brandstetter spricht von einer „Traum-Welt, die trotz aller Untergangsbeschwörung doch mit utopischen Gegenentwürfen durchsetzt ist [...]“.³¹¹ Wünsch sieht in der „anderen Seite“ ein „utopische[s] System“, mit dem „das Fantastische [...] verknüpft [ist]“, da der Roman „eine abnorm funktionierende Gesellschaft – zwar in der Gegenwart, aber im fernen Raum – entwirft“³¹². Auch Berg attestiert dem Traumstaat eine Verwandtschaft mit „utopischen Konzepten“, da es sich dabei um ein „synthetisch konstruiertes ‚Anderswo‘“ handelt³¹³. Götz Müller bezeichnet die „andere Seite“ als „phantastische Antiutopie“ mit „utopischem Rahmen“ und „durchkreuzt von einer phantastischen Schreibweise.“³¹⁴ Veronika Bernard interpretiert das „Traumreich“ als Utopie in biblischer Tradition: Es sei eine „Adaption des himmlischen Jerusalem“³¹⁵, welches „als Ausgangspunkt visionär-utopischer Stadtkonzepte der deutschsprachigen Literatur“³¹⁶ als Vorbild gedient hat. Nach Staudinger beinhaltet der Roman „auch viele Elemente der klassischen (Anti-) Utopie“³¹⁷. Simone Leitner sieht die „andere Seite“ zwar als „Raumutopie“, da sich das Traumreich „an einem abgelegenen Ort [befindet]“³¹⁸, andererseits spricht in ihren Augen der Zeitfaktor gegen eine Interpretation als klassische Utopie: Während in letzterer „ein statischer Endzustand beschrieben wird“³¹⁹, wird in der „anderen Seite“ „eine Entwicklung und kein Endzustand dargestellt.“³²⁰ Leitner kommt letztendlich zu folgendem Schluss: „Die andere Seite‘ kann sowohl als phantastischer und als utopischer bzw. anti-utopischer Roman gewertet werden.“³²¹

Etwas aussagekräftiger erscheint Jürgen Berners‘ Ansatz, der neben der „Fingiertheit“ oder „Erdachtheit“ einer Gesellschaft als ausschlaggebendes Kriterium für eine Utopie (bzw.

³¹⁰ Hans Hinterhäuser, *Fin de siècle*, Fink Verlag München 1977, S.63

³¹¹ Brandstetter 1980, S.262

³¹² Wünsch 1991, S.78

³¹³ Berg 1991, S.241

³¹⁴ Götz Müller, *Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur*, Metzler Stuttgart 1989, S.184 f.

³¹⁵ Veronika Bernard, *Visionäre Botschaften. Signale utopischer Städte in der Zeit*, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1997, S.8

³¹⁶ Bernard 1997, S.8

³¹⁷ Staudinger 1993, S.23

³¹⁸ Simone Leitner, *Individuum, Kollektiv und Massenphänomene in deutschsprachigen utopischen Romanen im Zeitraum von 1900 – 1950. Eine vergleichende Untersuchung von Alfred Kubins „Die andere Seite“ (1909), Werner Illings „Utopolis“ (1930), und Franz Werfels „Stern der Ungeborenen“ (1945)*, Diplomarbeit Universität Wien 2005, S.134

³¹⁹ Leitner 2005, S.134

³²⁰ Leitner 2005, S.134

³²¹ Leitner 2005, S.145

Dystopie) die Gesellschaftskritik ansieht: „Während die Eutopie der bestehenden Gesellschaft eine positive utopische Gesellschaft gegenüberstellt, um so am Bestehenden Kritik zu üben, wird zu demselben Zweck in der Dystopie eine negative Gesellschaft entworfen.“³²² Ihm zufolge lassen sich einzelne Motive der „anderen Seite“ einerseits sowohl der Utopie als auch andererseits der Dystopie zuordnen. „Motive wie das Reisemotiv, [der] Inselcharakter des Traumreichs, die Konstruktion dieses Reiches und die Erzählerperspektive, bei der das Traumreich von einem Besucher beschrieben wird“³²³, deuten ihm zufolge auf eine Utopie hin. Allerdings werden diese Motive sukzessive „gebrochen“; sogar die Erzählperspektive wechselt, wird einem „dystopischen Modus“ gleichsam angepasst.³²⁴ Jedoch stellen sich die Merkmale der „klassischen“ Dystopie, „die zunächst unüberwindlich scheinende Bürokratie und die diktatorische Herrschaft Pateras“³²⁵, als gar nicht dystopisch im eigentlichen Sinn heraus; denn der Zeichner kann sich schließlich über die Bürokratie hinwegsetzen, und das repressive System beruht nicht auf einer eigentlichen „Diktatur“, so Berners, sondern es ist „lediglich“ der Bann, der die Einwohner gefangen hält. „Auch der Untergang des Traumreichs ist kein Beweis für den dystopischen Charakter des Romans. Alfred Kubin geht es nicht um Gesellschaftskritik; er läßt das Traumreich nur untergehen, um diesen Untergang als solchen darstellen zu können.“³²⁶ Berners kommt zu dem Schluss, dass „die Abkehr vom Utopischen selbst [...] Thema“ des Romans sei³²⁷.

Auch Ruthner spricht in Anschluss an Berners von „ein[em] weiter[en] Genrebezug zur Tradition der literarischen Utopie bzw. Dystopie“³²⁸. Neuhäuser argumentiert zunächst ebenfalls für eine Interpretation der „anderen Seite“ als Utopie und bezeichnet „Kubins Traumstaatmodell“ als „Wunscherfüllung“³²⁹. Einerseits stelle das Leben des Zeichners im Traumstaat eine freie, materieller Sorgen enthobene Künstlerexistenz dar; generell spielt Geld im Traumstaat - wie in vielen anderen Utopien - keine Rolle. Neuhäuser sieht in der Beziehung zwischen Patera und dem Zeichner ein Äquivalent zur Vaterbeziehung Kubins, dessen „Sehnsucht nach emotionaler Nähe“³³⁰ zu seinem Vater bzw. die erwünschte Erfüllung derselben im Roman auch utopische Züge trage. Patera selbst sei „Utopist“, da er eine für ihn „ideale Gesellschaft“ geschaffen habe; auch die Blauäugigen stellen ein „utopisches Moment“

³²² Jürgen Berners, Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1998, S.12

³²³ Berners 1998, S.71

³²⁴ Berners 1998, S.71

³²⁵ Berners 1998, S.71

³²⁶ Berners 1998, S.71

³²⁷ Berners 1998, S.71

³²⁸ Ruthner 2011, hier: S.87

³²⁹ Neuhäuser 1998, S.128

³³⁰ Neuhäuser 1998, S.129

dar, denn sie lassen auf „Weiterentwicklung“ hoffen; durch den ambivalenten Charakter bzw. das Kippen von Pateras „Projekt“ sei die „andere Seite“ letztlich als „Negativutopie“ zu werten.³³¹

Kubins Utopie ist die des Künstlers, der versucht, die Gespaltenheit des Menschen – durch Vermittlung der Kunst – verständlich zu machen und vielleicht Wege zu einer erneuten Synthese zu finden. Seine Hoffnung ist aber nicht groß. Dieser Pessimismus, mitsamt seiner Affinität zur Negativutopie, hängt sicherlich mit Kubins langandauernder Vaterfixierung zusammen [...].³³²

Neuhäuser scheint also eher unentschieden zu sein und dazu zu tendieren, von einer „Negativutopie“ mit „utopischen Zügen“ zu sprechen. Marvin Chlada spricht wiederum von der „Schattenseite der klassischen Utopie“³³³, wobei er sich nicht nur auf Kubin bezieht, sondern „allgemein“ auf „phantastische“ Settings, wie sie beispielsweise auch Bosch in seinen Kunstwerken entwirft; dennoch hält er fest, dass Kubin trotzdem „dem Schema des utopischen Konstrukts [folgt].“³³⁴ Allgemein kann man feststellen, dass in der Sekundärliteratur in diesem Zusammenhang beide Begriffe, „Utopie“ und „Dystopie“, manchmal so verwendet werden, als ob sie austauschbar wären, wie auch im folgenden Zitat deutlich wird: „Der Form nach kann *Die andere Seite* als Utopie oder besser als deren schwarzes Gegenbild, die Anti-Utopie oder Dystopie, wie sie nach der Jahrhundertwende zunehmend das freundliche Bild der optimistischen Utopie ablöste, gelten.“³³⁵ Rottensteiner hält aber fest, dass Kubin selbst beileibe keine Utopie schreiben wollte: „Kubin verzichtet auch ausdrücklich auf die Weihe der sozial angesehenen Utopie; er versichert, der Traumstaat wolle keine Utopie, kein Zukunftsstaat sein.“³³⁶ Auch im Roman selbst kommt dies bereits zu Beginn zur Sprache: Gautsch, der Gesandte Pateras, der dem Zeichner persönlich die Einladung ins Traumreich überbringt, expliziert im Übrigen, dass Patera „weit davon entfernt [sei] eine Utopie, eine Art Zukunftsstaat schaffen zu wollen.“ (DaS, S.12)

Aus heutiger Sicht erscheint eine Interpretation des Traumreichs als Heterotopie schlüssiger. Schon allein die Lage weitab anderer Zivilisationen, irgendwo in Asien – „außerhalb aller Orte [...], aber durchaus lokalisierbar“³³⁷ - und die Abgeschlossenheit des Reiches – es ist durch eine hohe Mauer von der Welt getrennt - deuten auf den heterotopischen Charakter hin. „Das Reich wird durch eine Umfassungsmauer von der

³³¹ Neuhäuser 1998, S.129 f.

³³² Neuhäuser 1998, S.131

³³³ Marvin Chlada, Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault, Alibri-Verlag Aschaffenburg 2005, S.22-23

³³⁴ Chlada 2005, S.23

³³⁵ Franz Rottensteiner, Der „Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen“: Alfred Kubin und die phantastische Literatur, in: Johann Lachinger/Regina Pintar (Hrsg.): Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995, S.25-43, hier: S.30

³³⁶ Rottensteiner 1995, S.31

³³⁷ Foucault 2005, S.935

Umwelt abgegrenzt und durch starke Werke gegen alle Überfälle geschützt. Ein einziges Tor ermöglicht den Ein- und Austritt und macht die schärfste Kontrolle über Personen leicht.“ (DaS, S.11) Gerald Mackinger interpretiert sogar die Witterung in diesem Sinn: „Die dicke Wolkendecke soll [...] die Abschottung vor der Außenwelt leisten, sie tut das, was auch der massive Wall rund um das Traumland tun soll.“³³⁸ Zugegebenermaßen könnte dies alles ebenso noch für eine Utopie sprechen, diese Unsicherheit findet sich aber bei den folgenden Charakteristika nicht mehr. Hinein darf nur, wer eine Einladung von Patera erhalten hat, was ebenso eine Interpretation des Traumreichs als Heterotopie bestätigt: „Auch das von Foucault charakteristische ‚System von Öffnungen und Schließungen‘ lässt sich in der Konzeption des Traumreichs wiederfinden.“³³⁹ Der Umstand, dass nur Menschen mit einer bestimmten psychisch-körperlichen Konstitution als zukünftige „Traumstädter“ in Frage kommen, spricht laut May auch „für den Typus von Krisen- und Abweichungsheterotopien“³⁴⁰ im Sinne beispielsweise einer Psychiatrie oder eines Gefängnisses.

Der Marsch zu Fuß durch den Tunnel erinnert ebenfalls an die von Foucault beschriebenen Eingangsrituale bzw. „rite de passage“³⁴¹, denn „den Ich-Erzähler [ereilt] beim Durchgang durch den Tunnel, der in die Segregation des Traumreichs führt, ja ein ‚Schlag‘, der quasi die metaphysische und physische Schwellensituation – ein Zentralmotiv der Phantastik überhaupt – markiert“³⁴². Die Inspektion des Gepäcks und das Zurücklassen unerlaubter Gegenstände mögen ebenfalls an Hygienemaßnahmen oder Reinigungsrituale gemahnen, was wiederum für die Interpretation als Heterotopie spricht. Außerdem ist die Zeit hier anderen Gesetzen unterworfen, man trifft auf eine Art Akkumulation von – vergangener - Zeit. Eingeführt dürfen nur „gebrauchte Gegenstände“ werden, wobei diese spätestens in den 1860ern hergestellt worden sein müssen (DaS, S.39 und S.22). May interpretiert dies als „Formen der Heterochronie, der Arretierung und Umkehrung einer progredierenden Zeit“³⁴³. Dies spitzt sich im Laufe der Handlung immer mehr zu. Während des Untergangs scheint die Zeit auch tatsächlich stehenzubleiben: „Es war nicht mehr möglich, die Nacht vom Tag zu unterscheiden, in dem gleichmäßigen grauen Zwielficht konnte man sich nur notdürftig zurechtfinden. Da alle Uhren eingerostet und stehen geblieben waren, fehlte uns jede Zeitberechnung [...]“ (DaS, S.201) Zuvor aber wurde beim Eintreten Herkules Bells in die Geschichte festgestellt: „Die Zeit schien ein anderes Tempo angenommen zu haben.“ (DaS,

³³⁸ Gerald Mackinger, Alfred im Wunderland. Toleranzansätze in utopischen Texten der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Diplomarbeit Universität Wien 1997, S.34

³³⁹ May 2011, S.147

³⁴⁰ May 2011, S.147

³⁴¹ May 2011, S.147

³⁴² May 2011, S.147

³⁴³ May 2011, S.145

S.151) Dies ist auf die Agitation Bells zurückzuführen, der eine fieberhafte Aktivität der Traumstädter folgt, die ihrerseits verschiedenste Vereine gründen. Die zuvor zitierte totale Verlangsamung mag als Gegenreaktion Pateras verstanden werden, allerdings noch eher als sprichwörtliche „Ruhe vor dem Sturm“ bzw. Stillstand, auf den schließlich die Raserei der Massen und letztlich der Untergang folgen.

Das Traumreich kann aufgrund dieses besonderen Verhältnisses zur Zeit selbst als eine Art Museum oder Archiv gewertet werden: „Perle ist ein wahres Dorado für Sammler, diese Stadt ist geradezu ein Museum [...].“ (DaS, S.72) Dafür gibt es keine „eentlichen“ Museen; es besteht kein Bedarf an ihnen, denn im Traumreich lebt man ja förmlich in einem. Ähnlich verhält es sich mit dem Theater, das zwar existiert, aber keinen Zuspruch findet und schließlich bankrott ist, denn die Traumstädter finden, sie hätten „selbst Theater genug“ (DaS, S.88). Die im Archiv sich abspielende „Komödienobrigkeit“ (DaS, S.66) steht hier für das allgemeine Geschehen und Treiben im Traumreich. Geyer nennt in diesem Zusammenhang das an eine barocke Lebensauffassung erinnernde Stichwort „Welttheater“:

Jeder einzelne Träumer muß im Welttheater des Traumreiches eine Rolle übernehmen: ‚Und darauf kam es in diesem Land an: [E]twas vorzustellen, irgend was, meinetwegen einen Tagedieb oder Strolch.‘ [DaS, S.59] So erklärt sich auch die seltsame Aktion der Burschen, die mit Klappern und Trommeln Lärm machen und dem Zeichner, der sie zur Rede stellt, antworten: ‚Wir machen Nebengeräusche.‘ [DaS, S.92]³⁴⁴

Er spricht außerdem von der „marionettenhafte[n] Abhängigkeit der Träumer von Patera und dem Traumschicksal“³⁴⁵. Das tägliche Leben wird also von „Theaterhaftigkeit“, das Traumreich von seinem „musealen Charakter“ gekennzeichnet, was das Bild des Traumreiches als Heterotopie ein weiteres Mal unterstützt.

Der Palast Pateras ist auch insofern als Heterotopie zu sehen, als er ebenfalls gleichsam ein Heiligtum darstellt, in das vorzudringen nur bestimmten Menschen vorbehalten ist – zumindest macht man das den Zeichner glauben, bis er, nach vielen, vergeblichen Versuchen, zu Patera vorzustößen, irgendwann feststellen muss, dass jeden Tag „*Audienzzzeiten bei Patera für jedermann*“ (DaS, S.108) abgehalten werden. Als der Zeichner sich Zutritt verschafft, kommt ihm die Stille „wie in einer Gruft“ vor (DaS, S.109). Im Dunkeln stößt er schließlich auf Patera, der „auf einem erhöhten Ruhebett s[itzt]“ (DaS, S.109) und „[m]it seiner breiten, niedern Stirn und der mächtigen Nasenwurzel [...] eher einem griechischen Gott als einem lebenden Menschen gl[eicht].“ (DaS, S.110) Sein Ausdruck wird als schmerzlich beschrieben, was zunächst an die christliche Ikonographie denken lässt; sogleich aber wird wieder an die griechische Mythologie erinnert, als der Blick Pateras an die starren Blicke der Medusa

³⁴⁴ Geyer 1995 a, S.116

³⁴⁵ Geyer 1995 a, S.118

erinnert. Dieses Bild schlägt aber ebenso schnell wieder um, als der Zeichner um Hilfe für seine Frau bittet; Patera verspricht: „*Ich werde helfen.*“ (DaS, S.110) Dem Zeichner drängt sich der Gedanke auf: „*Das ist der Herr, das ist der Herr!*“ (DaS, S.110) Nach einer Phase, in der Patera die verschiedensten Gesichter annimmt, hat der Zeichner wiederum den schlafenden „Mensch Patera“ (DaS, S.111) vor sich. Die geschilderte Atmosphäre gemahnt eindeutig an diejenige eines Heiligtums, und es wird nicht nur auf die griechische Mythologie verwiesen, sondern implizit ebenso auf Elemente der christlichen Religion; Patera wird nach der Enthüllung seiner Göttlichkeit wieder zum Menschen, was natürlich ebenso an die christliche Lehre von der Menschwerdung Gottes erinnert.³⁴⁶ Auch der Uhrturm, in dem Patera gehuldigt wird, ist im Zusammenhang mit den Heterotopien zu nennen. Ein weiteres tatsächliches Heiligtum stellt der „Tempel am See“ dar, der eine „gute Tagesreise von Perle entfernt [...] am Traumsee“ liegt und von „[k]ünstliche[n] Wasserterrassen und eine[m] stille[n] Park“ umgeben wird, und als „märchenhaftes Wunder“ beschrieben ist (DaS, S.78). Aber auch hier gelten bestimmte Zugangsregelungen: „Leider war er nur einmal im Jahre dem Besuche zugänglich und selbst dann waren gute Protektionen nötig.“ (DaS, S.78)

Es gibt auch verschiedene andere mehr oder weniger „sakrale“ Stätten, zum Beispiel wird der Sumpf als solche dargestellt:

Diese Wildnis galt im Traumlande für heilig. An gewissen Plätzen befanden sich uralte, bemooste Steine, in denen unverständliche, verwitterte Zeichen eingegraben waren. [...] Patera kam in früheren Jahren oft hierher und wagte sich allein bei Nacht diesen heiligen Orten zu nähern. Wie ich erfahren habe, opferte er im Namen des Traumvolkes ‚der Sumpfmutter‘ – und verband sich aufs neue mit ihr – in Mysterien, in denen Blut und Geschlecht besonders bedeutsam waren. (DaS, S.221)

Dem Sumpf bringen Jäger, Fischer und Bauern außerdem Opfer dar. Es gibt aber noch eine weitere „heilige Stätte“, an der vom Volk auf andere Weise gehuldigt wird: „Weitab von diesen Stätten zwischen den verkümmerten Gebüsch und den niederen Nadelholzbäumen waren buntbemalte Holzsäulen in den weichen Boden gerammt. Das waren auch geweihte Orte, doch anderer Art. Hier wurden die ‚fröhlichen Nächte‘ gefeiert.“ (DaS, S.222) Dabei handelt es sich mehr oder weniger um ein Erntedankfest mit relativ gemäßigten, aber doch bacchantischen Elementen.

Weitere als Heterotopien zu interpretierende Elemente oder Motive stellen zum Beispiel das verrufene „französische Viertel“ Perles dar, dessen Milieuschilderung an das Prager Ghetto Meyrinks erinnert: Es ist von „Romanen, Slaven und Juden“ die Rede, von „Winkelgäßchen und übelriechende[n] Spelunken“, einer „bunt zusammengewürfelte[n] Menge [die] [...] in alten Holzhäusern aufeinander [hockte]“ (DaS, S.53). Natürlich gibt es

³⁴⁶ vgl. auch Cersowsky 1989, S.77 ff.

auch Bordelle und den in der phantastischen Literatur klassischen Topos des Friedhofs: Der Zeichner sucht ihn auf, um nach dem Grab seiner Frau zu sehen, denn im allgemeinen orgiastischen Taumel der Massen wird auch nicht davor zurückgeschreckt, Gräber zu schänden. Bezeichnenderweise wird in dem Zusammenhang die von Foucault benannte Entwicklung der Moderne in Bezug auf Gräber und individualisierte Bestattung gleichsam wieder rückgängig gemacht: Massengräber werden ausgehoben, um die zahlreichen Opfer des grassierenden Blutrausches beerdigen zu können - immerhin werden überhaupt noch Gräber ausgehoben, allerdings: „hastig wurden jetzt die Toten verscharrt, vier Schuh Erde mußten genügen.“ (DaS, S.208) Der Friedhof, bereits heimgesucht von tierischen Grabräubern, nimmt sich in der Schilderung des Zeichners sehr trist aus, gleichzeitig ist die Darstellung genretypisch: „Ein bleierner Himmel zog sich über den Gottesacker. Zertretene Immortellen, Zweige und vermoderte Kränze steigerten die gewaltige Melancholie dieses Ortes.“ (DaS, S.208) Gegen Ende des Romans überschwemmen Promiskuität und Tod ohnehin das gesamte Traumreich: Diese beiden Phänomene mögen stellvertretend für die Heterotopien des Bordells und des Friedhofs stehen, was wiederum das Ausmaß, in dem das Konzept der Heterotopie auf das Traumreich umlegbar ist, ein weiteres Mal unterstreicht.

Auch Spiegel werden in der „anderen Seite“ dezidiert angesprochen, als sich der Zeichner, der übrigens beim lokalen Blättchen, dem *Traumspiegel*, als Zeichner beschäftigt ist, beim Friseur über den Zustand seiner Spiegel lustig macht – diese sind fast blind und so eigentlich unbrauchbar. Der Friseur ist unangenehm berührt: „Nachdenklich und zögernd entragen sich ihm die Worte: ‚Spiegel sind doch überhaupt *nichts!*‘ Es war ihm augenscheinlich peinlich, davon zu sprechen.“ (DaS, S.71) Dies hat insofern eine Bedeutung, als Foucault Spiegel gleichsam als eine „Verschmelzung“ von Heterotopie und Utopie darstellt und ihnen einen relativ langen Abschnitt widmet. Insofern nehmen Spiegel bei ihm einen Sonderstatus ein.

[...] der Spiegel ist eine Utopie, weil er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich dort, wo ich nicht bin, in einem irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt. [...] Aber zugleich handelt es sich um eine Heterotopie, insofern der Spiegel wirklich existiert und gewissermaßen eine Rückwirkung auf den Ort ausübt, an dem ich mich befinde. Durch den Spiegel entdecke ich, dass ich nicht an dem Ort bin, an dem ich bin, da ich mich dort drüben sehe.³⁴⁷

Im „Golem“ ist von Spiegeln sogar des Öfteren die Rede, allerdings dienen sie hier als Metapher für den geistigen Zustand eines „Erleuchteten“, so wie Schemajah Hillel ihn Pernath erklärt: „‘Auch ein silberner Spiegel, hätte er Empfindung, litte nur Schmerzen, wenn er poliert wird. Glatt und glänzend geworden, gibt er alle Bilder wieder, die auf ihn fallen, ohne Leid und Erregung. [...] Wohl dem Menschen [...], der von sich sagen kann: Ich bin

³⁴⁷ Foucault 2005, S.935

geschliffen.““ (DG, S.84) Eine Gestalt begegnet Pernath im Traum und „blickt in [s]ein Gesicht hinein, als wär es ein Spiegel.“ (DG, S.24) Dies suggeriert einen „forschenden Charakter“ des Blicks, der in sein Innerstes zu dringen scheint - sowie eine Ähnlichkeit der beiden, wie sie im „Golem“ programmatisch ist (auf das Motiv der Doppelgänger, das ebenso in der „anderen Seite“ eine Rolle spielt, werden wir noch zu sprechen kommen).

Wie in der „anderen Seite“ ist auch zumindest der Hauptschauplatz im „Golem“ als Heterotopie interpretierbar. Ein Ghetto ist die „Verräumlichung sozialer Ausgrenzung schlechthin“³⁴⁸, befindet sich aber trotzdem innerhalb der Gesellschaft, aus der die Ghettobewohner eigentlich ausgegrenzt werden; es handelt sich um einen abgeschlossenen Ort, der sich gleichermaßen innerhalb und außerhalb der Gesellschaft befindet, ein in dem Sinn nach Foucault „anderer Ort“. Die Ausgrenzung wiederum ist auch als „Krisensituation“ zu interpretieren. Außerdem ist das Ghetto mit seinem abgeschlossenen Charakter durchaus dem phantastischen Topos des „Schlosses“, des *gothic castle*, verwandt³⁴⁹, das May wiederum auch als Heterotopie einordnet³⁵⁰. Pernath war in einer Anstalt und findet sich schließlich im Gefängnis wieder, und auch das Zimmer des Golems kann als Heterotopie interpretiert werden. Jedoch ist das Konzept hier offenbar von nicht so großer Wichtigkeit wie in der „anderen Seite“.

Ein dem der Heterotopien ähnliches Konzept ist das der Nicht-Orte von Marc Augé. An dieser Stelle soll nun versucht werden zu beantworten, ob und inwiefern Nicht-Orte in den beiden behandelten Romanen ebenso eine Rolle spielen.

Zunächst muss das Konzept als solches vorgestellt werden. Augé unterscheidet zwischen Orten und Nicht-Orten, wobei erstere auch als „anthropologische“³⁵¹ Orte bezeichnet werden. „Diese Orte haben zumindest drei Merkmale gemein. Sie verstehen sich (sie werden verstanden) als identisch, relational und historisch.“³⁵² „Identisch“ ist hier nicht nur im Sinn von „über eine Identität verfügend“, sondern ebenso als „identitätsstiftend“ zu verstehen; „relational“ wiederum bezieht sich auf den Umstand, dass diese Orte, worauf der Zusatz „anthropologisch“ verweist, Orte der Begegnung sind, die Verbindungen und Beziehungen herstellen, nicht nur zum Ort selbst, sondern auch bzw. besonders zwischen den ihn

³⁴⁸ Escher 2008, S.199

³⁴⁹ vgl. Corinne Fournier, *Le renouveau gothique à Prague au tournant du siècle*, in: Jan Erik Antonsen/Roger W. Müller Farguelli (Hrsg.): *Das Fantastische. Le Fantastique. Il fantastico. Colloquium Helveticum 33/2002*, Universitäts-Verlag Freiburg/Schweiz 2003, S.237-253, hier: S.239

³⁵⁰ vgl. Markus May, *Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur*, in: Clemens Ruthner/Ursula Reber/Markus May (Hrsg.): *Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur*, Narr Francke Attempto Verlag Tübingen 2006, S.173-187, hier: S.181 ff.

³⁵¹ Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, S. Fischer Verlag Frankfurt am Main 1994, S.53 ff.

³⁵² Augé 1994, S.64

bewohnenden Menschen. Das heißt aber nicht, dass Nicht-Orte von vornherein gänzlich „beziehungslos“ seien; aber während „die anthropologischen Orte Organisch-Soziales hervorbringen, [...] schaffen die Nicht-Orte eine solitäre Vertraglichkeit.“³⁵³ Für uns steht hier weniger die (ansonsten durchaus wichtige) Komponente der Vertraglichkeit als diejenige der Vereinzelung im Vordergrund. Weiter heißt es: „Historisch schließlich ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt. [...] Der anthropologische Ort ist für [die dort Lebenden, E.W.] in genau dem Maße historisch, in dem er der Geschichte als Wissenschaft entgeht.“³⁵⁴ Nicht-Orte sind Augé zufolge ein Kennzeichen der Moderne bzw. der „surmodernité“, von Michael Bischoff als „Übermoderne“³⁵⁵ übersetzt. Nicht-Orte sind transitorische Räume. Den Unterschied zu den („anthropologischen“) Orten erklärt Augé folgendermaßen:

So wie ein Ort durch Identität, Relation und Geschichte gekennzeichnet ist, so definiert ein Raum, der keine Identität besitzt und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen läßt, einen Nicht-Ort. Unsere Hypothese lautet nun, daß die ‚Übermoderne‘ Nicht-Orte hervorbringt, also Räume, die selbst keine anthropologischen Orte sind [...].³⁵⁶

Zu den Nicht-Orten, auch als „Transiträume“³⁵⁷ beschrieben, an denen man sich „provisorischen Beschäftigungen“³⁵⁸ widmet, zählen beispielsweise „die Hotelketten und Durchgangwohnheime, die Feriendörfer, die Flüchtlingslager, die Slums“³⁵⁹, aber ebenso das Verkehrsnetz bzw. Verkehrsmittel als solche, d.h. die Gesamtheit „aus den Flugstrecken, den Bahnlinien und den Autobahnen, den mobilen Behausungen, die man als ‚Verkehrsmittel‘ bezeichnet (Flugzeuge, Eisenbahnen, Automobile), den Flughäfen, Bahnhöfen und Raumstationen“³⁶⁰ sowie aus „den großen Hotelketten, den Freizeitparks, den Einkaufszentren“³⁶¹; auch moderne Kommunikationsmittel wie das Telefon oder Internet, also das „Gewirr der verkabelten oder drahtlosen Netze, die den extraterrestrischen Raum für eine seltsame Art der Kommunikation einsetzen“³⁶², gehören zur Gattung der Nicht-Orte, wie letztendlich alle Orte, die „der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemerem überantwortet [sind]“³⁶³. Insofern ist auch „[d]er Raum des Reisenden“ als

³⁵³ Augé 1994, S.111

³⁵⁴ Augé 1994, S.66

³⁵⁵ Augé 1994, S.92-93

³⁵⁶ Augé 1994, S.92-93

³⁵⁷ Augé 1994, S.93

³⁵⁸ Augé 1994, S.93

³⁵⁹ Augé 1994, S.93

³⁶⁰ Augé 1994, S.94

³⁶¹ Augé 1994, S.94

³⁶² Augé 1994, S.94

³⁶³ Augé 1994, S.93

„Archetypus des *Nicht-Ortes*“³⁶⁴ zu interpretieren. Dabei gilt für die Nicht-Orte ebenso wie für die Heterotopien, dass sie sozusagen nie in „Reinkultur“ bestehen, sondern die meisten Orte eine Mischung aus einem „anthropologischen“ Ort und einem Nicht-Ort darstellen.

Es wird an anderer Stelle noch genauer auf Mays These eingegangen werden, dass Heterotopien für die Herangehensweise an phantastische Literatur eine nicht unwesentliche Rolle spielen, wobei er sich allerdings lediglich auf den Traum, den Vorgang der Metamorphose und den Topos des „gothic castle“ bezieht³⁶⁵. Tatsächlich spielen Heterotopien als *Schauplätze* in der phantastischen Literatur generell eine besondere Rolle. Es sei, neben dem bereits erwähnten Schloss, nur auf Örtlichkeiten wie Friedhöfe, Psychiatrien, Gefängnisse und dergleichen hingewiesen; wenn auch Gefängnisse in der Phantastik keine besondere Rolle spielen, so sind doch Friedhöfe und auch „Anstalten“ umso prominenter vertreten. In der Tradition der Groteske, die sich teilweise mit der phantastischen Literatur überschneidet³⁶⁶, spielen unter anderem ebenso Orte wie das Theater oder das Bordell eine Rolle. Ein Grund dafür mag nicht nur das möglicherweise von vornherein besondere und zum Teil „unheimliche“ Flair solcher Orte sein, was wiederum mit dem Umstand, dass es sich eben oft um Orte für Menschen in „Krisensituationen“ handelt, zusammenhängen kann. Das Abweichen von der „Norm“, der „normalen“ Welt, besser: die Krise und das Abweichen von der „Norm“ werden auch bereits durch den Ort symbolisiert, der sich in der Folge wiederum besonders gut für bestimmte Settings eignet. In Bezug auf Heterotopien wie Jahrmärkte, die eher im modernen Horrorgenre vertreten sind, scheint es wiederum besonders die – vorübergehende oder endgültige – Verlassenheit zu sein, die sie für gewisse Plots als unheimliche Szenerie prädestiniert; bzw. wird hier das unheimliche Geschehen durch den Gegensatz zu der an diesem Ort „intendierten“ oder „vorgesehenen“ Unbeschwertheit akzentuiert.

Für Nicht-Orte kann, zumindest in Bezug auf die neuere phantastische Literatur sowie der Phantastik verwandte (Sub-) Genres wie Horrorliteratur und –filme, Ähnliches festgestellt werden. Generell spielen Nicht-Orte durchaus in der „modernen“ bzw. zeitgenössischen phantastischen Literatur, aber auch in diversen Horror- und auch Science Fiction- sowie postapokalyptischen Filmen eine wichtige Rolle. Auch hier kann das bereits angesprochene Kriterium der „Verlassenheit“ eine Rolle spielen – Orte, die sonst nur so von – vielleicht „fröhlich lärmenden“ – Menschen wimmeln und plötzlich ganz ausgestorben sind, muten unheimlich an. Aber auch das Eindringen von fremden, unbekannten Wesenheiten in solche –

³⁶⁴ Augé 1994, S.103

³⁶⁵ vgl. May 2006, S.179 ff.

³⁶⁶ vgl. Ruthner 1999 a, S.168 f.

vermeintlichen? - „Bastionen der Zivilisation“ wirkt hier noch markanter. Man denke nur - unter anderem - an die Shopping Mall, in der der Romero-Klassiker „Dawn of the Dead“ spielt, oder die Militärbasis, die den Schauplatz für Romeros „Day of the Dead“ oder den aktuelleren „28 Days Later“ darstellt. Andere Beispiele (mit wieder anderen Konnotationen bzw. Funktionen) sind die Straße, die im Roman „The Road“ von Cormack McCarthy sowie in der gleichnamigen Verfilmung, oder beispielsweise auch in „Stakeland“ gewissermaßen der Hauptschauplatz ist – um nur einige Beispiele zu nennen, die aber paradigmatisch für ganze Genres stehen und insofern die Wichtigkeit der Nicht-Orte für diese unterstreichen. Seit einigen Jahren kommt auch der bedrohliche Nicht-Ort des Cyberspace als „Schauplatz“ hinzu, wie beispielsweise in dem japanischen Horrorfilm „Pulse“.

Die Feststellung, dass Heterotopien in den genannten Genres äußerst häufig vertreten sind, gilt also ebenso für Nicht-Orte – sofern es sich wie gesagt um „neuere“ Werke handelt. Gilt dies aber auch für die vorliegenden Romane? Allein schon der Umstand, dass die Nicht-Orte laut Augé „das Maß unserer Zeit“³⁶⁷, d.h. des ausgehenden 20. Jahrhunderts darstellen, lässt vermuten, dass dieses Konzept in den vorliegenden Romanen keine so große Rolle spielen *kann* wie dasjenige der Heterotopien. Während letztere eigentlich zu allen Zeiten in jeder Gesellschaft existiert haben, sind Nicht-Orte tatsächlich eine spezifische Entwicklung, die sich zwar zu Beginn des 20. Jahrhunderts bereits abzeichnete, aber sich erst in den letzten Jahrzehnten wirklich vollzogen hat. Nicht nur, dass die „andere Seite“ und der „Golem“ schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben wurden, und sie deshalb schlicht ein wenig „zu alt“ sind, als dass in ihnen Nicht-Orte eine besondere Relevanz haben könnten. In der Handlung selbst wird die Entfernung zur Gegenwart außerdem de facto noch vergrößert: Ins Traumreich dürfen, wie bereits erwähnt, lediglich gebrauchte Gegenstände, die vor ca. 1870 hergestellt wurden, eingeführt werden, und alles in der Hauptstadt Perle ist de facto auf die Vergangenheit ausgerichtet; insofern ist der „Rahmen“ oder Schauplatz der Handlung, auch wenn diese selbst zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt, ins 19. Jahrhundert „zurückverlegt“ worden. Und auch die Handlung des „Golem“ spielt im 19. Jahrhundert.

Als Kuriosum sei an dieser Stelle aber noch angemerkt, dass in der Sekundärliteratur der Turm, in dem Patera „gehuldigt“ wird, teilweise als einer öffentlichen Toilette nicht unähnlich geschildert wird³⁶⁸, was die Existenz zumindest *eines* Nicht-Ortes in „Perle“ belegen würde – allerdings ist diese Interpretation zugegebenermaßen etwas forciert.

³⁶⁷ Augé 1994, S.94

³⁶⁸ vgl. bspw. Brandstetter 1980, S.264; Frenschkowski 1995, S.168; Neuhäuser 1998, S.40

Zum Abschluss muss hier aber doch noch auf ein bestimmtes Kennzeichen der Nicht-Orte verwiesen werden; Augé spricht auch von der „Einsamkeit“, die an Nicht-Orten oft vorherrscht. Besonders das moderne *Kommunikationsnetz* fördert „eine seltsame Art der Kommunikation [...], welche das Individuum vielfach nur mit einem anderen Bild seiner selbst in Kontakt bringt.“³⁶⁹ Auf diese „kommunikative Verarmung“ und die „Vereinsamung“, die damit einhergehen, wird zumindest in der deutschen Übersetzung bereits im Untertitel „Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit“ aufmerksam gemacht. Eine „kommunikative Verarmung“ und „Vereinsamung“ der Menschen findet sich meiner Meinung nach sowohl in der „anderen Seite“ als auch im „Golem“. Die „ungesunde“ Atmosphäre im Ghetto wurde bereits eingehend beschrieben, ebenso wie ihr „schädlicher“ Einfluss auf die Ghattobewohner. Generell scheinen hier die zwischenmenschlichen Beziehungen eher feindliche zu sein, von Neid, Hass und Gier geprägt. Wirkliche Freundschaften sind rar. Aber auch der Traumstaat ist von einer relativen Beziehungskälte bzw. –armut gekennzeichnet. So wie die Protagonisten eher „Typen“ darstellen als „dreidimensionale Charaktere“ (es wurde bereits auf diesen Umstand verwiesen), sind auch die Beziehungen zwischen ihnen oberflächlich oder fragil. Diese Fragilität gipfelt ja schließlich im Untergang des Traumreichs bzw. manifestiert sich zuvor schon in der „Zerbröckelung“, die wiederum mit der Auflösung des Ichs und der gesellschaftlichen Normen einhergeht³⁷⁰. Insofern weisen die Schauplätze der beiden Romane zumindest *ein* Kennzeichen auf, das für Nicht-Orte charakteristisch ist. Allerdings steht dieses Charakteristikum – die Vereinsamung des Einzelnen - hier im Vergleich zu anderen Werken, die beispielsweise den Strömungen des Naturalismus oder der Neuen Sachlichkeit zuzurechnen sind, nicht besonders im Vordergrund. (Jedoch lässt die angedeutete Beziehungslosigkeit wiederum an die generelle Verunsicherung denken, die beispielsweise Wünsch oder Ruthner als einen der Gründe für die Konjunktur der phantastischen Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum nennen.) Die in den beiden Romanen angedeutete Vereinsamung des Einzelnen hängt mit der Anonymisierung und „Vermassung“ in der modernen Gesellschaft zusammen; wesentlich prominenter als die Isolation des Individuums ist jedoch in den beiden Romanen das Motiv der Masse, dem wir uns im nächsten Kapitel widmen.

³⁶⁹ Augé 1994, S.94

³⁷⁰ vgl. Berg 1991, S.247 ff.

3.6. Die Darstellungen der Masse

Eine weitere markante Gemeinsamkeit der beiden Romane stellen die Darstellungen der Masse dar. „Die *Masse* [...], mit der Siedlungsform städtischer Ballungsräume entstanden“, wird, nachdem sie „spätestens mit der Französischen Revolution die Bühne der Geschichte erobert [hat]“³⁷¹, bereits im 19. Jahrhundert, in dem das Proletariat zu entstehen beginnt, zu einer Art „Phantasma“, das bis weit ins 20. Jahrhundert hinein immer wieder große Theoretiker - von Freud und Kracauer über Broch bis hin zu Canetti - beschäftigt. Die beginnende Demokratisierung, die Idee des Volkes als Souverän, der „Umbruch von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft“³⁷², das Anwachsen der Städte tragen ebenso wie die Industrialisierung dazu bei, dass die Masse immer mehr Eingang in das öffentliche Bewusstsein findet, dieses aber auch verunsichert.

Neben dem der Stadt stellt auch die Masse besonders zu Beginn, tatsächlich aber während der ganzen ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts einen literarischen Topos dar; es handelt sich um eine Zeit, in der sich die Transportmittel und der Konsum genau wie die neuen Medien – eben die *Massenmedien* – mit einer bis dahin unbekannten Rasanz entwickeln und dem Leben eine neue Geschwindigkeit verleihen: „Als Konsumentenkollektiv [...] bringt [die Masse] eine neue Mediatisierung von Kultur mit sich (Film, Rundfunk, Populärtheater, eine neue Welle von Konsumliteratur etc.), die sie umgekehrt wiederum als Masse konstituiert – ein soziokultureller Zirkel.“³⁷³ Laut Ruthner tut sich in dieser gleichen Zeit – neben „Klassikern“ der Urbanität und der damit einhergehenden „Vermassung“ wie beispielsweise Döblins „Berlin Alexanderplatz“ – gerade die phantastische Literatur mit Inszenierungen der Masse hervor; neben Kubin und Meyrinks „Walpurgisnacht“ (1917) führt er Werke von Karl Strobl, Hanns Heinz Ewers, Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia an³⁷⁴. Wenngleich in diesem Zusammenhang Meyrinks „Walpurgisnacht“ sicher von größerer Relevanz ist als sein „Golem“, finden sich doch auch in letzterem mehrere und, genau wie bei Kubin, durchwegs *negative* Darstellungen der Masse, wie wir im Folgenden sehen werden.

Auch Freund weist auf die Darstellung der Masse als Topos besonders in der phantastischen Literatur, und zwar besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts, hin. Es geht um „Ängste vor dem Anonymen und Kollektiven in einer kapitalistisch-industriellen Umwelt.“³⁷⁵

³⁷¹ Clemens Ruthner, Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert, A. Francke Verlag Tübingen Basel 2004, S.238

³⁷² Leitner 2005, S.115

³⁷³ Ruthner 2004, S.238

³⁷⁴ Ruthner 2004, S.238

³⁷⁵ Winfried Freund, Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart, Fink Verlag München 1999, S.11

Auch Wunsch stellt fest: „Den fantastischen Roman dieser Epoche begleitet von Anfang an die Darstellung von Massenuntergängen oder von gerade eben noch unter Kontrolle gebrachten Katastrophen [...].“³⁷⁶ Es ist, als ob die in Europa in den Nuller-Jahren herrschende Spannung manche Autoren die kommenden „Unruhen“ bzw. Katastrophen vorausahnen lassen:

Es liegt auf der Hand, daß solche Katastrophenhäufung in der fantastischen Literatur mit der zeitgenössischen Geschichtserfahrung zu tun hat. Wenn definitive Untergänge (wie bei Kubin 1909) oder zeitweilige Zusammenbrüche (wie bei Strobl 1910) sozialer Ordnungen schon zu einer Zeit Thema werden, wo die Welt noch in prosperierender Ordnung zu sein schien, so wird man wohl vermuten dürfen, daß es sich hier um Indikatoren – noch latenter – struktureller Probleme, um erste Symptome noch verborgener Krisen der alten Weltordnung handelt, wie sie sich ähnlich im frühen Expressionismus der Vorkriegszeit manifestieren.³⁷⁷

Wunsch hält dem allerdings kurz darauf selbst entgegen, dass es sich bei solchen Darstellungen andererseits wiederum *nicht* um ein Spezifikum ausschließlich der phantastischen Literatur handelt, wie zu Beginn dieses Kapitels auch schon angeklungen ist: „Die negative Bewertung der Massen als gefährlicher, enthemmter, zügelloser Entitäten ist nun zweifellos kein Privileg der fantastischen Literatur, nicht einmal eines der Literatur selbst.“³⁷⁸ Denn: „Die Epoche wird von Anfang an auch von theoretischen Traktaten über das Phänomen ‚Masse‘ begleitet, das ein gesamteuropäisches Thema war.“³⁷⁹

Nicht nur in der „anderen Seite“, wo dieses Motiv durch die Massenorgien von vornherein sehr prominent ist, finden wir „Verweise auf die Entwicklung zur Massengesellschaft in der Phase der Industrialisierung, auf die Krise des bürgerlich liberalen Individuums unter dem Druck kollektiver Entfremdung.“³⁸⁰ Auch im „Golem“ werden wir diesbezüglich fündig: Friedl stellt in Bezug auf den „Golem“ fest, dass die „Menschenmasse [...] dem [...] Autor suspekt erscheint und Angst einjagt“³⁸¹ (wobei Friedl sich hier mit „Autor“ eigentlich auf den Ich-Erzähler bezieht). Er nennt zwei markante Szenen, in denen diese Angst vor der Masse zutage tritt: Eine davon spielt im „Loisitschek“. Die Menschenmenge, „ein einziges Menschengewühl“ (DG, S.77), wird hier mit etwas Mechanischem verglichen, Pernath kann dem Geschehen um sich herum kaum noch folgen: „[...] die Bilder, die sich rings um uns abrollten, [jagten] so rasch und automatenhaft und dennoch mit so gespenstischer Deutlichkeit an meinem Auge vorüber, daß ich in Momenten ganz mich selbst vergaß und mir wie ein Rad vorkam in einem lebendigen Uhrwerk.“ (DG, S.77) Pernath erlebt hier das Sich-Auflösen der Individualität, seines Selbst in der Menge bzw. Masse, wobei dies hier keinesfalls positiv

³⁷⁶ Wunsch 1991, S.205

³⁷⁷ Wunsch 1991, S.207

³⁷⁸ Wunsch 1991, S.209

³⁷⁹ Wunsch 1991, S.209

³⁸⁰ Freund 1995, S.63

³⁸¹ Friedl 1998, S.52

konnotiert ist und gegen seinen Willen geschieht. Die wirbelnde Menge, deren Lärm alles andere übertönt, gemahnt an einen „Opiumrausch“; Pernath fühlt sich abgestoßen: „Wilder Ekel vor dem Leben schnürt mir die Kehle zusammen.“ (DG, S.80)

Die zweite Szene, auf die Friedl sich bezieht und in der die Menschenmasse eine große Rolle im „Golem“ spielt, trägt sich in den Gassen Prags zu, als Pernath, nach seinem nächtlichen Aufenthalt in der Kammer des Golem, den Weg ins Freie findet und auf der Straße selbst für den Golem angesehen wird, weil er einen alten Anzug aus der Kammer übergezogen hat, um sich gegen die Kälte zu schützen.

[...] es brach ein unbeschreibliches Gezeter hinter mir los. Ich drehte mich um und sah ein wimmelndes Heer totenblasser, entsetzenverzerrter Gesichter sich mir nachwälzen. [...] Rasch lief ich um die Ecke hinter ein Haustor [...]. Gleich darauf raste die Menge mit geschwungenen Stöcken und geifernden Mäulern schreiend an mir vorüber. (DG, S.122)

Pernath steht auch dem Urteil der Masse mehr als kritisch gegenüber – zunächst äußert er dies in Bezug auf die Meinung, die eine Mehrheit von Charousek haben mag:

„Feig, hinterlistig, mordgierig, krank, eine problematische – eine Verbrechernatur“ – ich hörte förmlich, wie das Urteil der Menge über ihn lauten mußte, wenn sie mit ihren blinden Stallaternen in seine Seele hineinzuleuchten käme – dieser geifernden Menge, die nie und nimmer begreifen wird, daß die giftige Herbstzeitlose tausendfach schöner und edler ist als der nützliche Schnittlauch. (DG, S.263)

Aus dem zweiten Teil der Passage wird aber deutlich, dass Pernath von der Masse und ihrer Meinung, ihrem vorschnellen Urteilen und Ver-Urteilen nicht nur wegen Charousek Abstand nimmt, sondern dass er sie gänzlich unabhängig davon geringschätzt und förmlich verabscheut.

Erwähnenswert ist, dass die Masse im „Golem“ keineswegs *immer* negativ konnotiert ist, sondern die Beurteilung derselben von einem ganz bestimmten Faktor abhängt – nämlich davon, ob sie „führerlos“ ist oder nicht:

Interessant [...], wie schnell der bedrohliche Haufen der Verbrecher *in der Erzählung* zu einer durchaus sympathischen Erscheinung umgedeutet wird, sobald sich ein *Führer* findet: In Zwakhs Erzählung vom ‚Bataillon‘ erscheinen die sozial Deklassierten, die sonst als bedrohliches Chaos wirken, mit einmal als Menschenfreunde [...]. Um zur - ‚Geborgenheit‘ vermittelnden - ‚Gemeinschaft‘ zu werden, bedarf die – gefährliche, weil chaotische – ‚Gesellschaft‘, Masse der Struktur, d.h. der Hierarchie, und das wieder heißt: des *Führers*.³⁸²

Eine ähnliche Verfolgungsszene wie die oben geschilderte spielt sich auch in der „anderen Seite“ ab, allerdings wird sie von Kubin viel ausführlicher beschrieben und inszeniert – wie generell das Massen-Motiv in diesem Roman eine viel größere Rolle spielt. Als der Zeichner sich im Zorn zum wiederholten Male vornimmt, bei Patera vorzusprechen und ihm seine Beschwerden vorzutragen, schließlich aber - da es mitten in der Nacht ist - die Vergeblichkeit dieses Unterfangens erkennt und sich auf den Nachhauseweg machen will, verirrt er sich und

³⁸² Friedl 1998, S.53 f.

gerät ins französische Viertel, das sozusagen das Rotlichtviertel Perles darstellt. Auf der Straße tut sich noch einiges, man wird auf den Zeichner, der nur mit einem Schlafrock bekleidet ist, aufmerksam. Auf Zurufe reagiert er mürrisch, was ihm den Zorn der Menge einträgt: „Mit Heulen und Hallorufen wurde Jagd auf mich gemacht. [...] [E]s ging ans Leben. [...] Hinter mir [...] mehrte sich der wüste Tumult, [...] [m]it Flaschen und Messern warf man nach mir. [...] [n]iemand half und hinter mir hörte ich den tollen Haufen hohnlachen.“ (DaS, S.100) Die Kleider werden ihm vom Leib gerissen, es gelingt dem Erzähler gerade noch, sich in ein Haus, das „die Gasse ab[schließt]“ (DaS, S.100), zu retten.

- Ein ähnliches Haus existiert übrigens auch im „Golem“. Pernath verirrt sich beim Heimgehen in die Goldmachergasse und gelangt schließlich zu einem Haus, „das die Gasse abschließt“ (DG, S.205) und das Pernath insofern merkwürdig erscheint, als er sich nicht entsinnen kann, es früher schon einmal bemerkt zu haben. Durch das Fenster erblickt er einen alten Mann mit einer Kerze, der aber auf sein Klopfen nicht reagiert, und so macht sich Pernath einfach auf den Rückweg, ohne noch einmal genauer nach dem Weg gefragt zu haben. Zwakh, Vrieslander und Prokop erklären ihm, er habe ein Haus gesehen, „das nur bei Nebel sichtbar wird, und auch da bloß ‚Sonntagskindern‘.“ (DG, S.211) Es hieße „die Mauer zur letzten Laterne“ (DG, S.211). Als Pernath sich im Anschluss an dieses Treffen wiederum auf den Heimweg macht, gerät er ein weiteres Mal vom Weg ab und kommt an „[e]in offenes Haustor, darüber diskret eine kleine, rote Laterne“ (DG, S.214-215). Man hat gleichsam den Eindruck, Meyrink habe das von Kubin verwendete Motiv des „eine Gasse abschließenden Haus mit Laterne“ aufgespalten und sozusagen wiederverwertet. Im ersten Fall bedient er sich eben der Prager Sage vom „Haus zur letzten Laterne“, im zweiten kommt dann noch das bereits bei Kubin vorkommende Motiv des Bordells zum Einsatz - bei Meyrink tritt beides innerhalb des gleichen Kapitels auf. In beiden Fällen wird das Motiv in einer Szene eingeführt, in der die Ich-Erzähler sich verirrt haben. Dieses Beispiel verdeutlicht ein weiteres Mal, in welchem Ausmaß sich die beiden Autoren eines ähnlichen „Bild- und Motivinventars“ bedienen. -

Zurück zur hetzenden Menschenmeute. Der Zeichner in der „anderen Seite“ wird bis in das Bordell verfolgt; als letzter Ausweg erscheint ihm ein Sprung aus dem Fenster, er landet glücklich und kann entkommen.

In diesem Zusammenhang kann man festhalten, dass zumindest bei Kubin Individuen sehr stark in den Hintergrund treten, wie auch Leitner festhält. Sie spricht davon, dass Kubin vielmehr mit Typen arbeitet (Ähnliches stellt Mohammad Qasim im Übrigen für den „Golem“ fest: Meyrink inszeniere hier „keine individuellen Charaktere, sondern Typen von extremen

Verhaltensweisen [...].“³⁸³). Darauf weist auch der Umstand hin, dass einige der Figuren ohne Namen bleiben und lediglich mit ihrer Funktion bezeichnet werden³⁸⁴. Leitner sieht dies im Zusammenhang mit den noch zu behandelnden Doppelgängern. Außerdem attestiert Leitner den Kubinschen Figuren „das Fehlen von tiefen, persönlichen Beziehungen [...], weil sie alle nur für sich und in ihren Stimmungen leben.“³⁸⁵ Gleichzeitig unterstreicht sie „die Unorganisiertheit kollektiver Strukturen“ sowie das Fehlen eines „sinnvolle[n] Wirtschaftssystem[s]“³⁸⁶. Alle diese Kriterien führen wiederum zum Phänomen der Masse, das ja auch eines der Hauptanliegen Leitners in ihrer Arbeit darstellt.

Wie die obigen Zitate zeigen, wird die Masse in beiden Romanen beinahe durchgehend als negativ dargestellt. Dies steigert sich in der „anderen Seite“ noch durch die immer apokalyptischeren Szenen, die ihren Höhepunkt im finalen Kampf zwischen Patera und Herkules Bell finden. Schlafsucht und Sprachstörungen suchen die Traumstädter heim, „pathologische Phänomene“ greifen um sich:

Als Folge der Debauchen und Schwelgereien war die Nervenzerrüttung im Traumland eine furchtbare geworden. Die bekannten Geistes- und Nervenkrankheiten, Veitstanz, Epilepsie und Hysterie traten jetzt als *Massenerscheinungen* auf. Nahezu jeder Mensch hatte einen nervösen Tic oder litt an einer Zwangsvorstellung. Platzangst, Halluzinationen, Melancholien, Starrkrämpfe mehrten sich in besorgniserregender Weise, aber man tollte fort, und je mehr sich die grauenhaftesten Selbstmorde häuften, um so wüster trieben es die Überlebenden. (DaS, S.157)

Wie in einer „klassischen Apokalypse“ treten Tierplagen auf, die Häuser werden schließlich unbewohnbar, weil sie von Moder und Schimmel heimgesucht werden und dem unaufhaltsamen Phänomen der „Zerbröckelung“ (DaS, S.177) anheimfallen: Sie zerfallen, beginnen sich förmlich aufzulösen – der Verlust der Ordnung, der schon zu Beginn des Romans seine Anfänge nimmt, manifestiert sich auch durch diesen Zerfall. Nachdem die Häuser unbewohnbar geworden sind, ziehen sich die Traumstädter ins Freie zurück, wo es schließlich zu den wildesten Orgien kommt, deren Beginn der Zeichner mit dem „jäh[e] Ausbruch einer geistigen Krankheit“ und einem heranbrausenden Sturm vergleicht (DaS, S.197). Zunächst werden die Massen von einem unbändigen sexuellen Trieb erfasst: „[...] die Geschlechter [fielen] übereinander her. Nichts wurde verschont, weder Familienbande noch Krankheit und Jugend. Kein menschliches Wesen konnte sich dem elementaren Trieb entziehen [...]“ (DaS, S.197) Im folgenden Zitat klingt an, was man nach Wunsch als „Bedrohung durch das ‚Amorphe‘“³⁸⁷ bezeichnen kann: „Stöhnen und Ächzen war rings

³⁸³ Mohammad Qasim, Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung, Akademischer Verlag Heinz Stuttgart 1981, S.141

³⁸⁴ Leitner 2005, S.100

³⁸⁵ Leitner 2005, S.103

³⁸⁶ Leitner 2005, S.104

³⁸⁷ Wunsch 1991, S.205

umher, dazwischen schnitten schrille Schreie und vereinzelte tiefe Seufzer; ein Meer von nacktem Fleisch wallte und zitterte.“ (DaS, S.198)

Bei all diesen Szenen drängen sich dem Zeichner einerseits (wie bei Meyrink) Assoziationen mit Maschinen und andererseits mit Tieren auf:

Kühl und unbeteiligt empfand ich das sinnlos Mechanische des krassen Vorgangs. Ich konnte nicht umhin, etwas insektenhaft Groteskes in dem konvulsivischen Schauspiel zu finden. [...] Aber den stärksten Eindruck machte mir der halbwache, etwas blöde Ausdruck dieser erhitzten oder blassen Gesichter, der ahnen ließ, daß diese Armen nicht in freier Willensbestimmung handelten. Es waren Automaten, Maschinen, die, in Gang gesetzt, sich selbst überlassen worden waren, - der Geist mußte wo anders hausen! ... (DaS, S.198)

Auf dieses Sich-Entladen eines kollektiv erlebten übermächtigen Sexualtriebes folgt ein alle mitreißender Bluttausch, die Menschen fallen nun nicht mehr übereinander her, um sich massenweise zu paaren, sondern um einander umzubringen: „Von überall ertönte nun das Heulen der in Mordlust Verfallenen. *So können Tiere nicht brüllen!*“ (DaS, S.199) Auf diesen Blutdurst folgt wiederum ein Massenbesäufnis. Letztendlich wird das Traumreich untergehen.

Leitner spricht in diesem Zusammenhang von einer auf die Massen bezogenen Wassermetaphorik³⁸⁸. Sie hebt außerdem den Vergleich mit „gelatineartige[n] Massen“ (DaS, S.140) hervor, der „die amorphe Gestalt der Masse betont“³⁸⁹; dies bringt uns zurück zu Wünschs Feststellung, dass die Angst vor der Masse bzw. deren negative Darstellung in den phantastischen Romanen zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch als Angst vor dem „Amorphen“ dargestellt wurde: „Was die dargestellten Massen in diesen Romanen bedrohlich macht, scheint die Absenz institutionalisierter Sozialstrukturen, die eben im wesentlichen unter *dem Aspekt des Amorphen und Unkontrollierbaren* erfahren wird.“³⁹⁰ Die Masse selbst ist das „Amorphe, Gefährliche, Unzurechnungsfähige“³⁹¹, und vor diesem Hintergrund ist laut Wünsch auch „die *Zerbröckelung*“, die alles im Traumreich erfasst, zu interpretieren:

Das Amorphe und Unkontrollierbare bleibt [...] nicht auf den sozialen Bereich in der Form der Bildung ‚gefährlicher Massen‘ beschränkt. Die potentiell den sozialen Untergang begleitenden Naturkatastrophen sind nichts anderes als die Ausweitung dieses Verlustes an gestalteter Form auch auf die künstliche oder natürliche Umgebung des Menschen. Im Extremfall wird die Materie selbst von einem Zerfallsprozeß ergriffen, der sie jede feste Form verlieren läßt.³⁹²

In diesem Kontext können auch die Anthropomorphismen und Zoomorphismen interpretiert werden³⁹³, die sowohl bei Meyrink als auch bei Kubin vorkommen und bereits behandelt wurden. Bezeichnend ist auch, dass in beiden Fällen (ebenso in den anderen von Wünsch hier angeführten Werken) der Ich-Erzähler sich immer deutlich von der Masse

³⁸⁸ vgl. Leitner 2005, S.123

³⁸⁹ Leitner 2005, S.124

³⁹⁰ Wünsch 1991, S.209

³⁹¹ Wünsch 1991, S.211

³⁹² Wünsch 1991, S.212

³⁹³ Wünsch 1991, S.212 ff.

abhebt, entweder als Beobachter auftritt oder, wie in zwei der oben zitierten Passagen, sogar zum Opfer der hetzenden Meute wird:

Wo in der fantastischen Literatur auch vom Text als positiv gesetzte, hochbewertete Figuren auftreten, da stehen sie denn auch immer außerhalb der ‚Massen‘, die sich hier insbesondere als unstrukturierte ad-hoc-Massen manifestieren: schon der Ich-Erzähler von Kubins Roman beteiligt sich an keinem der Massenexzesse beim Untergang des Traumreichs, sondern fungiert als Beobachter. Fast noch deutlicher als die Fälle, in denen Störungen dominant sind, sind die Fälle, wo es um okkultistische Höherentwicklung geht: hier sind die Hauptfiguren immer privilegierte und elitäre Individuen, die nicht nur niemals Bestandteil enthemmter Massen werden [...]. Das Ideal des fantastischen Romans ist weder die ‚Masse‘ noch der ‚Führer‘, sondern das einzelne Individuum [...].³⁹⁴

Es fällt also auf, dass die Masse durchwegs negativ gezeichnet und als bedrohlich geschildert wird. Man könnte die Tatsache, dass gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders im deutschsprachigen Raum die phantastische Literatur eine solche Renaissance bzw. einen solchen Aufschwung erlebt, als Anzeichen bzw. Manifestation dieser spannungsgeladenen Zeit ansehen - was ja auch zu Beginn der vorliegenden Arbeit schon angeklungen ist. Das negative Bild der Masse in den beiden Romanen geht also einerseits mit den Anfängen einer langsamen Entwicklung der Massenmedien einher sowie mit einer allgemeinen Stimmung, die wie folgt beschrieben werden kann:

In seiner amorphen Erscheinungsweise ist der Golem eine gespenstische Figuration der Identitätsängste, wie sie in einer materiell bornierten und determinierenden Welt umgehen. Gerade in der Gestaltung des Ghettos als räumliche Krisenchiffre für die Situation des modernen Menschen erreicht Meyrink ein Höchstmaß an phantastischer Eindringlichkeit.³⁹⁵

Letztendlich sind auch die esoterischen „Angebote“ Meyrinks in diesem Sinn zu interpretieren, was ebenfalls zu Beginn der Arbeit schon festgestellt wurde: „Auf die drohende Vermassung des Individuums in der Industriegesellschaft reagiert Meyrink mit okkulten Ritualen der Selbsterlösung [...].“³⁹⁶

3.7. Die Darstellung des Beamtentums

Ein weiteres Spezifikum, das in beiden Romanen auffällt, ist die „absurde“ bis satirische Darstellung des Beamtentums: „gerade dieser Motivbereich [ist] mit der Kategorie des Phantastischen im 20. Jahrhundert in enge Verbindung gebracht worden.“³⁹⁷ Dies hängt unter anderem mit der Funktionalisierung bzw. wohl auch Ersetzbarkeit des Individuums zusammen³⁹⁸.

³⁹⁴ Wunsch 1991, S.211 f.

³⁹⁵ Freund 1995, S.63-64

³⁹⁶ Freund 1995, S.64

³⁹⁷ Cersowsky 1989, S.238

³⁹⁸ vgl. Cersowsky 1989, S.238

Der Zeichner versucht lange Zeit vergeblich, zu Patera vorzudringen, bis er schließlich hört, dass „im Archiv Audienzkarten abgegeben [würden].“ (DaS, S.63) Schleunigst sucht er dieses auf, aber fühlt sich schon beim Betreten des Gebäudes „schuldbewußt wie ein Störenfried“ (DaS, S.63). Bereits der Portier am Tor schläft; dafür sind im Vorzimmer ein Dutzend Beamte zu finden, die den Zeichner aber beharrlich ignorieren. Erst nach einer Viertelstunde tut sich etwas:

Endlich frug mich einer mürrisch, was ich wollte, wartete jedoch die Antwort nicht ab, sondern setzte das unterbrochene Gespräch mit einem Nachbar fort. Ein etwas gnädiger Gelaunter beugte sich zu mir und forschte nach meinem Vorhaben. Er legte sein gelbes, zerknittertes Gesicht in strenge Falten, tat ein paar Züge aus seiner langen Pfeife, deutete mit derselben nach dem Nebenraum und sagte: ‚Da drinnen!‘ (DaS, S.63-64)

Auf der bewussten Tür steht „Nicht anklopfen!“, und auch in dem dahinterliegenden Raum schläft der Beamte; der Zeichner scheint einigermaßen erstaunt bis fassungslos und schildert die Situation nicht ohne Ironie: „Ja, ohne Spaß, dreimal räusperte ich mich, bis einiges Leben in die völlig erstarrte Pose tiefsten Nachdenkens kam.“ (DaS, S.64) Doch der ertappte Amtsdieners ist keineswegs schuldbewusst, er wirft dem Zeichner im Gegenteil noch einen „majestätische[n] Verachtungsblick“ (DaS, S.64) zu, bevor er zur folgenden „Tirade“ ansetzt: „Was wollen Sie? Haben Sie eine Vorladung? Welche Papiere tragen Sie bei sich?“ (DaS, S.64) Weiter geht es mit absurden Forderungen:

So kurz angebunden wie draußen war man hier nicht, im Gegenteil, die Auskünfte schäumten: ‚Um eine Audienzkarte zu erhalten, brauchen Sie außer Ihrem Geburts-, Tauf- und Trauschein das Schulaustrittszeugnis Ihres Vaters, die Impfbestätigung Ihrer Mutter. Im Korridor links, Amtszimmer Nr. 16 machen Sie Ihre Angaben über Vermögen, Bildungsgang und Besitz von Orden. Ein Leumundszeugnis Ihres Schwiegervaters ist erwünscht, aber nicht unbedingt erforderlich.‘
Darauf nickte er herablassend, beugte sich wieder tief über den Tisch und schrieb, wie ich sehen konnte, mit trockener Feder. (DaS, S.64)

Dem Zeichner erscheint es naturgemäß unmöglich, all die verlangten Papiere zu beschaffen; als er jedoch seinen Namen nennt und angibt, ein Gast Pateras zu sein, ändert sich das Auftreten des Beamten mit einem Schlag völlig; er ist nun „die Höflichkeit selbst“ (DaS, S.64): „Der Gestrenge sprang unvermutet auf: ‚Bitte sehr, Sie sind längst angemeldet! Ich werde Sie sofort zu seiner Exzellenz führen!‘“ (DaS, S.64) Anschließend wird ein sehr klischeehaftes Bild eines Archivs bzw. Amts gezeichnet: „Es begann eine endlose Wanderung durch öde Gänge, Kanzleien, wo man bei unserem Kommen wie ertappt auffuhr; kahle Säle und Kabinette, bis an die Decke mit Akten und Mappen gefüllt.“ (DaS, S.64-65) Der Zeichner wird aufgrund seiner Wichtigkeit „seiner Exzellenz“ sofort vorgeführt, obwohl der Warteraum vor dem „Allerheiligsten“ voll mit Wartenden ist. Die Exzellenz ist jedoch nicht Patera selbst, sondern ein weiterer Beamter, der selbst nichts anderes tut als die Menschen im Wartezimmer: „Exzellenz saßen ganz allein da und warteten.“ (DaS, S.65) Es handelt sich

dabei um einen „sehr vornehme[n] Mann“ (DaS, S.65): „Er hatte beispielsweise viel Gold an seinen Kleidern aufgenäht und eine große Reihe aller möglichen Ordensbänder angesteckt. ein breites rotes ging extra noch quer über seine Brust.“ (DaS, S.65) Zum Unterschied seiner Kollegen ist er aber sehr entgegenkommend und verspricht dem Zeichner, ihm umgehend eine Audienzkarte zukommen zu lassen. Im Anschluss daran ereignet sich aber wieder eine weitere Seltsamkeit:

Dann erhob er sich und sprach automatisch wie zu einer Zuhörerschaft:
„Meine Herren! Meine Herren! Im Interesse der öffentlichen Wohlfahrt und unseres Ansehens erkennt die Regierung ihre volle Verantwortlichkeit an. Ich stehe nicht an Ihre sämtlichen Gesuche vor der höchsten Adresse zu vertreten. In Fragen der Armenfürsorge finden Sie bei mir stets ein geneigtes Ohr. Unser nächstes Ziel soll eine Vervollkommnung des Theaterwesens sein. Die Erfahrungen, welche wir mit der Freigabe gewisser Institutionen im französischen Viertel gemacht haben, bürgen uns.... meine Herren.... ich bin überzeugt, Ihnen aus der Seele zu sprechen, wenn.... wenn.... wenn....“ Der Redner verlor seine Gewandtheit, er blickte mich gänzlich verwundert und gläsern an. (DaS, S.65-66)

Der Zeichner zieht sich zurück, ohne „großen Respekt vor dem Archiv mit nach Hause [zu nehmen]“ (DaS, S.66). Dies wird das erste und einzige Mal sein, dass er es aufsucht, da ihm die Sinnlosigkeit dieses Unterfangens aufgrund der oben geschilderten Vorkommnisse einleuchtet. Ohnehin würden nur Neuankömmlinge das Archiv aufsuchen, denn dem Rest der Traumstädter sind die Verhältnisse bekannt: „Solange man diesen Weg einschlug, wurde nie etwas Positives erreicht. Die dringendsten Anliegen wurden wegen nebensächlichster Formfehler zurückgesandt. Mit unentrinnbarer Sicherheit war von dieser Seite auf eine Durchkreuzung der Pläne zu rechnen.“ (DaS, S.66) Dementsprechend bekommt der Zeichner die versprochene Audienzkarte – „tags darauf aber die Mitteilung ihrer Ungültigkeit.“ (DaS, S.66)

Das Urteil, das der Zeichner über diese „Bürokratie“ fällt, ist ebenso vernichtend wie - verständlich:

Das war im Traumstaat die reinste Komödienobrigkeit. Hätte man sie fortgenommen, es wäre alles genau so gut und so schlecht gegangen. Diese enormen Aktenstücke – aus aller Herren Länder zusammengekauft – hatten mit dem Traumreich gar nichts zu tun. Um es herauszusagen, wie es sich verhielt: die mit Papierstaub geschwängerte Atmosphäre brauchte man zur Züchtung einer besonderen Spielart des homo sapiens, die zur Buntheit des Ganzen beitrug. (DaS, S.66)

Diese Passage erscheint als *kafkaesk avant la lettre*. Der „anderen Seite“, bis in die 1950er ein viel mehr beachteter Roman als in unseren Tagen, in denen man wohl von einem beinahe „vergessenen“ Buch sprechen kann, kommt hier sogar eine ganz besondere Position zu, denn der Roman kann Kólařova zufolge sogar „als Vorgänger von Kafkas *Schloß* betrachtet“³⁹⁹ werden. Ähnlich äußert sich Rottensteiner: „In Vorwegnahme von Kafka und der

³⁹⁹ Eva Kólařova, Kubin und seine Beziehungen zu Böhmen, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.75-85, hier: S.80

apokalyptischen Literatur des späteren zwanzigsten Jahrhunderts ist der Traumstaat wesentlich bürokratisch bestimmt und gehorcht strengen, aber willkürlichen und absurden Regeln, einer Logik des Traumes und nicht des Wachzustandes [...].⁴⁰⁰ Vorsichtiger formuliert hier Geyer: „Daß Kafka *Die andere Seite* gekannt hat, ist, obgleich es keine direkten Äußerungen oder Aufzeichnungen Kafkas darüber gibt, mehr als wahrscheinlich.“⁴⁰¹ Neben einer gemeinsamen Affinität zur Sphäre des Traums⁴⁰² spricht Geyer dann aber doch von einer maßgeblichen Beeinflussung: „Gemeinsames Kennzeichen der Traumwelten Kubins und Kafkas ist die Monstrosität der Bürokratie und des Beamtenapparats. Die diesbezüglichen Ausführungen Kafkas zeigen besonders deutlich den Kubinschen Einfluß.“⁴⁰³ Auch Ruthner hält fest, dass „[Kafkas] *Strafkolonie* (1916) und *Schloß-Roman* (1922 ff.) dem Text Kubins zumindest stofflich nahe stehen [...].“⁴⁰⁴ Am weitesten geht hier Jürgen Lehmann, dem zufolge ohne die „andere Seite“ „ein wichtiger Bereich deutschsprachiger Erzählprosa des vergangenen Jahrhunderts kaum denkbar ist“⁴⁰⁵, wobei er sich neben Kafkas „Prozeß“ und „Schloß“ auch auf Hermann Kasack bezieht.⁴⁰⁶ –

Cersowsky sieht in dieser „Komödienobrigkeit“

einen Nachklang des alten Topos vom Leben als Schauspiel. Innerhalb des universellen Grundrhythmus von Leben und Tod, in dem das Romangeschehen abläuft, stellen die Behördenapparate ein Teilmoment dar, das lediglich als eine Bereicherung der Manifestationen des Lebens um eine weitere Schattierung verstanden sein will.⁴⁰⁷

In diesem größeren Zusammenhang ist das satirische Element ihm zufolge hintanzustellen, ganz im Gegensatz zur Darstellung bei Meyrink, der diesbezüglich eine sozusagen „handfeste“ Kritik an der Justiz übt. (Allerdings stellt sich hier die Frage, ob sich „übergreifende[r] Sinnzusammenhang“⁴⁰⁸ und die satirischen Elemente zwangsläufig ausschließen.)

Meyrink selbst hatte Zeit seines Lebens ein äußerst gespanntes Verhältnis zu „Obrigkeiten“ im Allgemeinen. Die Themen Justiz und Beamtentum spielen in seinen Werken immer wieder eine Rolle. Die Ursache dafür liegt in seiner Biographie⁴⁰⁹. 1889

⁴⁰⁰ Rottensteiner 1995, S.31

⁴⁰¹ Andreas Geyer, Traumverwandtschaft. Kubins Begegnung mit Kafka, in: Johann Lachinger/Regina Pinter (Hrsg.): *Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit*, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995 b, S.67-85, hier: S.76

⁴⁰² Geyer 1995 b, S.73

⁴⁰³ Geyer 1995 b, S.80

⁴⁰⁴ Ruthner 2011, S.87

⁴⁰⁵ Jürgen Lehmann, Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen, in: Christine Ivanović, /Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.): *Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film*, Verlag Metzler Stuttgart Weimar 2003, S.25-39, hier: S.26

⁴⁰⁶ für eine eingehendere Analyse der Parallelen vgl. besonders auch Cersowsky 1989, S.237 ff.

⁴⁰⁷ Cersowsky 1989, S.241

⁴⁰⁸ Cersowsky 1989, S.241

⁴⁰⁹ vgl. bspw. Binder 2004, S.289 ff.; Mallinger 2009, S.83 f.; Mitchell 1995, S.266 ff.

gründet er mit einem Freund die Bank „Meyer & Morgenstern“; in dieser Zeit führt er eine „gesicherte, gelegentlich fast müßiggängerische Existenz eines [...] ‚Lebemannes‘ [...].“⁴¹⁰ Um 1900 wurde Meyrink Opfer „offenbar höchst gehässige[r] Intrige[n]“⁴¹¹, die wahrscheinlich auch gegen seine Lebensweise gerichtet waren.

Das kulminierte in verleumderischen Vorwürfen geschäftlicher Untreue und in einer vierteljährigen Untersuchungshaft [...] – wobei in dieser Kampagne eine wohl tatsächlich kriminell zu nennende Kumpanei zwischen Justiz, Konkurrenz und sogenannter guter Gesellschaft durchschlug.⁴¹²

Obwohl Meyrink schließlich „[m]angels Beweisen“⁴¹³ zumindest offiziell rehabilitiert wird, waren sein Ruf sowie seine vormalige Existenz doch zugrunde gerichtet; er wird „als gebrochener Mann aus der Haft entlassen.“⁴¹⁴ Aus dieser Episode seines Lebens hat Meyrink seinen „jahrzehntelang nachzitternden wütenden, höhnischen Haß“⁴¹⁵ mitgenommen, ebenso wie seine „Verachtung für die bürgerliche Welt – für das verblödete und brutale Militär, für Justiz und Polizei, die schlechtweg als kriminelle Organisationen erscheinen, für den Staat und die Trottelhorde der Diplomaten, für die Kirche [...]“.“⁴¹⁶ Ausdruck verleiht er diesen Gefühlen in seinen literarischen Produktionen: 1901-1909 schreibt er bei der satirischen Zeitschrift „Simplicissimus“, 1913 wird seine frühe Prosa gesammelt in „Des deutschen Spießers Wunderhorn“ herausgegeben⁴¹⁷. Aber auch in seinen Romanen finden sich immer wieder satirische Episoden, wovon nicht zuletzt der erste Roman Meyrinks, nämlich eben der „Golem“, zeugt.

Wie bereits angeklungen ist, macht Meyrink sich hier dezidiert über Polizisten und Beamte lustig bzw. zeichnet ein äußerst negatives Bild sowohl der Exekutive als auch der Justiz. Als Pernath verhaftet wird, geht der Polizist in Zivil von Vornherein sehr unhöflich mit ihm um und führt ihn ab, ohne ihm die Anschuldigungen, die gegen ihn erhoben werden, auch nur anzudeuten. Dementsprechend bezeichnet ihn Pernath bei sich auch als „Falott“ (DG, S.229). Das Revier bietet ein ähnliches Bild wie in der „anderen Seite“ das Archiv: Akten türmen sich auf den Schreibtischen. Die Polizisten werden durchwegs negativ dargestellt: Sie sprechen nur mangelhaftes Deutsch, einer von ihnen hat einen „Klumpfuß“ und ein „Bocksgesicht“ (DG, S.231), und sie sind außerdem im Anwenden gewisser „Listen“ nicht besonders geschickt: der Polizeirat Alois Otschin beispielsweise liest die Personalien Pernaths von

⁴¹⁰ Kalka 1995, S. 109 f.

⁴¹¹ Kalka 1995, S.110

⁴¹² Kalka 1995, S.110

⁴¹³ Konieczny 1996, S.22

⁴¹⁴ Konieczny 1996, S.22

⁴¹⁵ Kalka 1995, S.110

⁴¹⁶ Kalka 1995, S.110

⁴¹⁷ vgl. Kalka 1995, S.110 und S.113

einem leeren Blatt vor. Auch möchte er Pernath zunächst einschüchtern, indem er ihn zu Angelinas Verhältnis zu Dr. Savioli ausfragt, jedoch nur, um ihm plötzlich den Mord an Karl Zottmann vorzuwerfen. Zwischendurch suggeriert er ihm immer wieder, er sei ein Freund seines Vaters gewesen – obwohl das schon aufgrund seines Alters unmöglich ist –, um ihm so Vertrauen und Wohlwollen vorzugaukeln und ihm ein Geständnis zu entringen. Bei der Präsentation des angeblich maßgeblichen Beweisstückes plustert sich Otschin auf: „Der Polizeirat blähte sich jetzt wie der Hahn auf dem Mist[.]“ (DG, S.233) Letztendlich wird im Protokoll festgehalten, dass Pernath den Mord gestanden hätte, obwohl er weder den Mord begangen noch gestanden hat – eine ungerechte und unsauber arbeitende Justiz, deren Opfer Meyrink „im echten Leben“ selbst war, wird hier angeprangert. Für die Person des Otschin gibt es im Übrigen tatsächlich ein reales Vorbild: „Hier gibt Gustav Meyrink dem Prager Polizeirat Olič literarische Gestalt, der bei seiner Verhaftung eine wenig rühmliche Rolle gespielt hat.“⁴¹⁸

Auch der Gefängnisangestellte, der Pernath die persönlichen Sachen abnimmt, ist denkbar „unwürdig“ dargestellt, nämlich als „vollbärtiger Mann mit Säbel, Beamtenrock und –mütze, barfuß und die Beine in langen, um die Knöchel zusammengebundenen Unterhosen“ – der damit beschäftigt ist, Kaffee zu mahlen (DG, S.234). Pernath bleibt schließlich monatelang inhaftiert und wird während dieser ganzen Zeit nur ein einziges Mal vernommen. Als er endlich Anfang November freigelassen wird – aufgrund eines Beschlusses des Polizeirates Leisetreter, welcher bereits im Juli feststand –, wird die lange Dauer der Inhaftierung so begründet: „Die Verlesung der Verfügung hat sich bis heute hinausgezogen, weil Ihr Name mit einem ‚Päh‘ beginnt und naturgemäß im Alphabet erst gegen Schluß vorkommen kann.“ (DG, S.286) Hier klingt, ebenso wie schon in der „anderen Seite“, die Absurdität an, die später Kafka perfektionieren wird.

Im Zusammenhang mit den Gemeinsamkeiten, die sich hier bei den Werken Kubins, Meyrinks und Kafkas ergeben, unterstreicht Lachinger, „daß es sich bei den Autoren um (Alt-)Österreicher handelt.“⁴¹⁹ Dieser Umstand bleibt bei Cersowsky selbst weitgehend bis gänzlich unbeachtet, was Lachinger ihm einerseits vorhält; andererseits gibt er aber auch zu, dass diese Frage für die Untersuchung Cersowskys unerheblich gewesen sei, sodass man ihm diese Nichtbeachtung schwerlich vorwerfen könne.⁴²⁰ Lachinger selbst aber stellt die Frage „hinsichtlich ‚österreichischer‘ Besonderheiten in der aus dem (alt-)österreichischen Raum

⁴¹⁸ Konieczny 1996, S.22

⁴¹⁹ Lachinger 1999, S.121

⁴²⁰ vgl. Lachinger 1999, S.121

stammenden Phantastik“⁴²¹. Tatsächlich scheint es, dass gerade die satirische Darstellung des Beamtentums ein „urösterreichisches“ Spezifikum darstellt:

In Kubins *Die andere Seite* verweist z.B. insbesondere die Darstellung von Obrigkeitsinstanzen und Bürokratie im Traumreich als einzige absurde Groteske auf eine österreichische Tradition, die sich auch bei Kafka, Meyrink und Herzmanovsky-Orlando findet und geradezu als ein österreichischer Topos erscheint.⁴²²

3.8. Die Bedeutung des Traums

Da Bachtin bei seiner Entwicklung der literarischen Chronotopoi (das Verhältnis von Raum und Zeit in der Literatur) der phantastischen Literatur nur wenig Beachtung schenkt, hat Markus May sich mit „spezifisch phantastische[n] Chronotopen“⁴²³ auseinandergesetzt; dabei erweitert er das Bachtinsche Konzept zunächst um ein Klassifikationsschema von Umberto Eco, „eine Taxonomie der verschiedenen Weltmodelle der Phantastik“⁴²⁴, welche die Kategorien der „Uchronie“, „Metatopie“, „Metachronie“ und „Allotopie“⁴²⁵ beinhaltet. An dieser Stelle soll nicht genauer auf die ersten drei Begriffe eingegangen werden, die laut May besonders in Bezug auf Science Fiction und Fantasy von Bedeutung sind; wichtig für uns ist die „Allotopie“, deren „Momente [...] Phantastik im engeren Sinne anschließend an Todorovs Begriffsdefinition charakterisieren.“⁴²⁶ Dabei geht es schlicht darum, dass in der phantastischen Literatur kein „geschlossenes System“ vorherrscht (im Unterschied zu Fantasy und Science Fiction), sondern Ambivalenz ist hier sozusagen Programm, was sich bereits auf der semantischen Ebene manifestiert, denn es werden „mehrere konkurrierende Lesarten provozier[t], die sich rein dialektisch nicht auflösen lassen.“⁴²⁷ May führt hier zusätzlich den Terminus der „Allochronie“ ein und stellt fest, „dass den Chronotopen der phantastischen Literatur ein allotopisches und/oder allochrones Moment eignen muss, ein Moment struktureller Andersartigkeit innerhalb des durch sie repräsentierten Weltmodells.“⁴²⁸ Dies gilt aber ebenso für Genres wie das Märchen; zentral in der phantastischen Literatur ist ja, nicht nur laut Todorov, sondern beispielsweise ebenso nach Caillois, das Aufeinandertreffen „konfligierender Weltinterpretationen“⁴²⁹. Um dies besser zu berücksichtigen, lässt May

⁴²¹ Lachinger 1999, S.121

⁴²² Lachinger 1999, S.129

⁴²³ May 2006, S.177

⁴²⁴ May 2006, S.177

⁴²⁵ May 2006, S.177 f.

⁴²⁶ May 2006, S.178

⁴²⁷ May 2006, S.178

⁴²⁸ May 2006, S.178

⁴²⁹ May 2006, S.178

Bachtins und Ecos Ausführungen auf das bereits erwähnte Heterotopie-Konzept Foucaults treffen, das er für seine Zwecke adaptiert. Heterotopien und die in ihnen herrschende Heterochronie, d.h. die speziellen Gesetzen unterworfenen Zeit, eignen sich ihm zufolge besonders für die Herangehensweise an phantastische Literatur, was bereits in einem früheren Kapitel angedeutet wurde. „Als entscheidendes Merkmal für die Chronotopen der Phantastik gilt, dass sie [...] als Strukturgesamtes *heterotopisch* und *heterochron* sind – zumindest in idealtypischer Perspektive.“⁴³⁰ Die bereits im Kapitel über die Schauplätze erwähnten Beispiele sind der Traum, die Metamorphose und das „gothic castle“⁴³¹.

Tatsächlich spielt in beiden Romanen der Traum – den May als einen „der ältesten, häufigsten und wirkungsmächtigsten Chronotopen (nicht nur) der phantastischen Literatur, der sich in nahezu allen Ausprägungen und Subgenres finden lässt“⁴³², bezeichnet – eine herausragende Rolle. Er kann als eines von mehreren konstitutiven Elementen erachtet werden. Allein schon die vielzitierte⁴³³ Bezeichnung „Traumreich“ ist hier als programmatisch anzusehen. Aber auch der Titel von Kubins Roman spielt „auf die Präsenz zweier unterschiedener Erfahrungsdimensionen“⁴³⁴ an. Generell nimmt der Topos des Traums einen entscheidenden Platz nicht nur in der „anderen Seite“, sondern überhaupt in Kubins Werk ein⁴³⁵. Zu nennen sind hier

die lebenslange persönliche Faszination Kubins durch psychische Sensationen seines vielgesichtigen, oft visionär gesteigerten Traumerlebens, der bewußte Einsatz nicht nur von Traumhalten, sondern auch von Traumbildungsmechanismen bei der künstlerischen Arbeit und schließlich die allgemeine Tendenz seiner Zeit, sich der ‚Nachtseite‘ des rationalen Bewußtseins zuzuwenden.⁴³⁶

In der „anderen Seite“ ist der „Traum als zweiter Schlüsselbegriff“⁴³⁷ zu verstehen, denn „die Logik des Alltags im Traumreich [...] [gleichet] ebenfalls der Logik eines Traums“⁴³⁸. Der Traum wird hier generell „[b]einahe zu einer Ideologie“⁴³⁹, wobei sich die Frage nach dieser Einschränkung stellt, wenn man die folgende Passage liest: „Der Träumer glaubt an nichts als an den Traum, – *an seinen Traum*. Dieser wird bei uns gehegt und entwickelt, ihn zu stören wäre unausdenkbarer Hochverrat.“ (DaS, S.13) Kubin bzw. der Zeichner verwehren sich schon zu Beginn des Romans mit einer bissigen Bemerkung über die „Seelenforscher“

⁴³⁰ May 2006, S.179

⁴³¹ May 2006, S.179 ff.

⁴³² May 2006, S.179

⁴³³ vgl. bspw. Geyer 1995 a, S.111

⁴³⁴ Cersowsky 1989, S.70

⁴³⁵ vgl. Geyer 1995 a, S.104 ff.; Brandstetter 1980; Neuhäuser 1998, S.119 ff.

⁴³⁶ Brandstetter 1980, S.255

⁴³⁷ Geyer 1995 a, S.102

⁴³⁸ Geyer 1995 a, S.111

⁴³⁹ Brandstetter 1980, S.256

(DaS, S.9) gegen eine entsprechende Auslegung⁴⁴⁰. Dazu passt die die Geschehnisse im Traumreich resümierende Bemerkung Gärtners: „Es soll keine ‚Traumdeutung‘ betrieben werden, sondern die eigenen Träume sollen gelebt werden.“⁴⁴¹

Besonders die Begegnungen mit Patera muten traumhaft an⁴⁴². An dieser Stelle soll jedoch nicht weiter auf die einzelnen, Traummotiven ähnelnden „alogischen“ Elemente des Romans eingegangen werden⁴⁴³; einige „absurd“ anmutende Episoden der Handlung wurden ohnehin bereits erwähnt und mögen in dieser Arbeit stellvertretend für den Traumcharakter des Inhalts stehen.

Der Traum spielt aber nicht nur rein auf der Handlungsebene, sondern auch als strukturierendes Element eine Rolle. Es könnte die gesamte Binnenhandlung de facto als Traumgeschehen interpretiert werden, denn es stellt sich die Frage, „ob der seine Glaubwürdigkeit betuernde Ich-Erzähler die Geschehnisse rund um das ‚Traumreich‘ auf der fingierten Wirklichkeitsebene des Textes tatsächlich erlebt oder nur geträumt hat“⁴⁴⁴. Tatsächlich „[enthält] [d]er Text Indizien, die nahelegen, die Erzählung vom Traumreich als entgleiste(n) Traum(arbeit) anzusehen [...]“. ⁴⁴⁵ Dafür spricht nicht nur beispielsweise der Aufenthalt in der Anstalt am Ende des Romans, sondern auch der Eintritt bzw. die letzte Etappe der Fahrt ins Traumreich: Die Ehefrau des Zeichners kämpft mit dem Schlaf, weshalb er es „bald auf[gibt], mit ihr zu sprechen.“ (DaS, S.41) Aber auch er selbst verspürt eine „immer stärker werdende Müdigkeit“ (DaS, S.41). Er schläft ein, wacht noch einmal kurz auf, aber nur um gleich wieder einzuschlafen, „dem Traumreich entgegen“ (DaS, S.42): „Ich hatte noch lange nicht ausgeschlafen!“ (DaS, S.42) Die im Anschluss an diesen Satz folgenden zahlreichen Punkte suggerieren dem Leser, dass darauf ein langer Schlaf folgt – wie lang er letztendlich währt und ob nicht die gesamte Binnenhandlung als Traum oder Einbildung zu verstehen ist, bleibt strenggenommen ungeklärt. Tatsächlich sagt der Zeichner über das Leben in Perle: „Hier waren einfach Einbildungen Realitäten. Das wunderbare dabei war nur, wie solche Vorstellungen in mehreren Köpfen zugleich auftraten. Die Leute redeten sich in ihre Suggestionen gewaltsam hinein.“ (DaS, S.62) Cersowsky hält dieser Interpretation jedoch mehreres entgegen: Die im realistischen Rahmen auftretende Figur des Gautsch sowie „zwei Dingindizien“⁴⁴⁶, nämlich Pateras Porträt mit der an den Zeichner gerichteten Einladung ins

⁴⁴⁰ vgl. Cersowsky 1989, S.69 f.

⁴⁴¹ Manfred Jakob Gärtner, Der Versuch einer konservativen Utopie als Kritik der Moderne – Alfred Kubins phantastischer Roman „Die andere Seite“, Diplomarbeit Universität Wien 1997, S.32

⁴⁴² vgl. Cersowsky 1989, S.72

⁴⁴³ vgl. hierzu das ausführliche Kapitel zu Kubin in Kaltwasser 2000, S.191-227

⁴⁴⁴ Ruthner 2011, S.86

⁴⁴⁵ Ruthner 2011, S.86

⁴⁴⁶ Cersowsky 1989, S.70

Traumreich und der Scheck mit dem für die Reisekosten bestimmten Geld sprechen gegen eine Interpretation, die die Binnenhandlung als Traumgeschehen „abtut“. Das gleiche gilt für die „geographisch-historische“⁴⁴⁷ Verankerung, die der Handlung einen realistischen Anstrich gibt.

Nichtsdestotrotz kann man vom traumhaften Charakter der Binnenhandlung sprechen, auch wenn diese sich „tatsächlich“ ereignet. Der Protagonist selbst verweist immer wieder auf das traumähnliche Gepräge seiner Erlebnisse, wenn er beispielsweise beschreibt, wie er etwas „wie im Traume befangen“ murmelt (DaS, S.109). Generell fasst er sein Leben in Traumreich mit dem Hinweis auf ein traumhaftes Erleben, dabei allerdings mit wenig schmeichelhaften Worten zusammen: „Ich war wie in einem Alptraum, aus dem ich nicht erwachen konnte.“ (DaS, S.116) Auch während des Untergangs stellt er fest: „*es war wie im Traum!*“ (DaS, S.231) Bis zuletzt ist sich der Zeichner über seinen Bewusstseinszustand nicht im Klaren: „Schief ich vielleicht? – Wachte ich? War ich tot?“ (DaS, S.236) Im Epilog, in dem er von seinem Aufenthalt in einer „Heilanstalt“ berichtet, spricht er schließlich noch detaillierter von seiner nach dem Untergang des Traumreichs zerrütteten Verfassung, die er mit seinem Traumerleben in Zusammenhang bringt:

Mein Traumleben war augenscheinlich erkrankt, die Träume wollten meinen Geist überwuchern. Ich verlor in ihnen meine Identität [...]. Fast jede Nacht brachte mir entlegene Begebenheiten, und ich bin der Meinung, daß diese Traumbilder aufs engste verkettet waren mit Erlebnissen meiner Ahnen, deren seelische Erschütterungen sich vielleicht organisch geprägt und vererbt haben. Noch tiefere Traumschichten öffneten sich mir im Aufgehen in Tierexistenzen, ja im bloßen bewußten Hindämmern in Urelementen. (DaS, S.250)

Im Anschluss an diese „Phase“ verzehrt sich der Zeichner in einer unbändigen Sehnsucht nach dem Traumstaat: „Die Wirklichkeit schien mir eine widerwärtige Karikatur auf den Traumstaat.“ (DaS, S.250) Auf seine mit diesem Empfinden gepaarte Todessehnsucht wurde bereits an anderer Stelle verwiesen.

Dass Träume in der „anderen Seite“ eine im wahrsten Sinne des Wortes „zentrale“ Rolle einnehmen wird auch von der expliziten Schilderung eines Traums am Ende des zweiten Teils unterstrichen; die dazugehörige Illustration unterstreicht Geyer zufolge die zentrale Stellung des Themas, da ihr 25 Illustrationen vorangehen und weitere 25 folgen, insofern fungiert sie als „Scheitelpunkt“⁴⁴⁸. Laut Brandstetter kommt diesem Traum nicht nur aufgrund seiner exponierten Stellung eine wichtige Rolle zu, sondern die in ihm assoziativ aneinandergereihten Bilder können für die gesamte Handlung stehen. Insofern ist diese Passage als „exemplarisch“⁴⁴⁹ zu werten; sie antizipiert die nachfolgenden Ereignisse – den

⁴⁴⁷ Cersowsky 1989, S.71

⁴⁴⁸ Geyer 1995 a, S.120

⁴⁴⁹ Brandstetter 1980, S.258

Untergang des Traumreichs – und „[stellt] eine Kompilation der verwirrend alogischen Existenzbedingungen im Reich Pateras dar.“⁴⁵⁰ Im Machtkampf zwischen Patera und Bell ist es schließlich zwar nicht der Traum, aber der Schlaf, der eine entscheidende Rolle spielt, was schon an anderer Stelle erwähnt wurde⁴⁵¹.

Aber nicht nur auf der inhaltlichen Ebene spielt der Traum eine Rolle; Neuhäuser unterstreicht die politische Komponente des Motivs bei Kubin, das im Roman *nicht* als schöpferisches Element zum Tragen kommt - entgegen Kubins eigener Praxis, Träume als Ausgangspunkt für seine Kreativität zu verwenden: „In Kubins Roman bleibt der Traum jedoch innerhalb des patriarchalen Systems gefangen und wird dort zum Traum von Herrschaft (Pateras Traum) und zum Traum der Untergebenen, alle Verantwortung an einen erträumten Herrscher abzugeben.“⁴⁵² Neuhäuser sieht die Traumstädter als „Schlafwandler“: „Die dazu passende politische Haltung ist die des blinden Gehorsams und des Fatalismus“⁴⁵³ – eine „Ordnung“, die erst durch die Aktivitäten Herkules Bells „gestört“ wird.

Tatsächlich handelt es sich bei der Verquickung von Traum und Realität um einen weiteren österreichischen Topos: „[Kubins] wachendes Träumen und träumendes Wachen bedeutet eine spezifische Variation jenes höchst österreichischen Ineinander von Traum und Bewußtsein.“⁴⁵⁴ Die philosophisch-mystischen Hintergründe von Kubins diesbezüglicher Weltanschauung – Traumerleben als das eigentliche Leben - wurden beispielsweise von Andreas Geyer ausführlich ausgearbeitet⁴⁵⁵. Diese Auffassung scheint von Meyrink zumindest partiell geteilt worden zu sein, was auch im „Golem“ zum Ausdruck kommt, wo das „Traumgeschehen [...] mit Wirklichkeitsanspruch auf[tritt].“⁴⁵⁶ Mayer stellt fest, dass auch für Meyrink „nicht die Wirklichkeit, sondern der Traum der eigentliche Zustand des ‚Wachens‘ und Erkennens [ist]“⁴⁵⁷. Dementsprechend finden wir auch im „Golem“ eine ähnliche Konstellation wie in der „anderen Seite“, von der schon im Kapitel über die Erzählperspektive die Rede war. Es gibt eine Binnen- und Rahmenhandlung, wobei erstere sich als „Traum“ des Erzählers der letzteren herausstellt. Allerdings bleibt wie erwähnt offen, inwieweit es sich tatsächlich um Traumerlebnisse handelt. Cersowsky zufolge ist es auch hier – wie schon in der „anderen Seite“ - ein „Dingindiz“, nämlich der Hut Pernaths, der „für die

⁴⁵⁰ Brandstetter 1980, S.258

⁴⁵¹ vgl. auch Neuhäuser 1998, S.123

⁴⁵² Neuhäuser 1998, S.121

⁴⁵³ Neuhäuser 1998, S.123

⁴⁵⁴ Hewig 1967, S.19

⁴⁵⁵ Geyer 1995 a, S.104 ff.

⁴⁵⁶ Mayer 1975, S.201

⁴⁵⁷ Mayer 1975, S.201

Faktizität“ der Binnenhandlung „bürgt“⁴⁵⁸. Auf die mehrfache Verschränkung dieser beiden Handlungsebenen wurde bereits zu Beginn dieser Arbeit verwiesen.

Abgesehen von diesem strukturgebenden Moment, das das Traummotiv hier innehat, kehrt dieses auch im Laufe der Handlung immer wieder. Gleich zu Beginn, als Pernath die Atmosphäre im Ghetto und die unheimliche Aura der Häuser schildert, erzählt er auch von den Träumen, in denen ihm die Häuser als schaurige Akteure begegnen (die entsprechende Passage wurde bereits zitiert): „ich [bin] mehr denn je geneigt zu glauben, daß solche Träume in sich dunkle Wahrheiten bergen, die mir im Wachsein nur noch wie Eindrücke von farbigen Märchen in der Seele fortglimmen.“ (DG, S.31) Diese Feststellung erinnert ebenso an den bereits erwähnten Topos vom Traum, der wirklicher als das Erlebte bzw. das Leben an sich ist; bzw. verweist sie in gewissem Sinn auch schon auf das „wahrhaftigere“ Leben, auf das Hillel und Mirjam wie auch Laponder und Pernath zusteuern.

Es häufen sich aber auch im „Golem“ „traumähnliche“ Bewusstseinszustände, die mit Halluzinationen oder Visionen vergleichbar sind. Kurz bevor Pernath im Kreis seiner Freunde in die Gestalt der golemähnlichen Marionette „fährt“, die Vrieslander gerade im Begriff ist zu schnitzen, begreift er intuitiv „einen riesengroßen, geheimnisvollen Zusammenhang zwischen dem sagenhaften Gemach ohne Zugang, in dem jener Unbekannte wohnen sollte, und [s]einem bedeutungsvollen Traum.“ (DG, S.63) Im selben Moment versteht er auch, dass er, wenn er versuchen würde, seine „eingemauerten“ Erinnerungen heraufzubeschwören, möglicherweise wieder dem Wahnsinn anheimfallen würde (auf diese Passage wurde bereits eingegangen): „Ja! auch in meinem Falle ‚würde der Strick reißen‘, wollte ich versuchen, in das vergitterte Fenster meines Innern zu blicken.“ (DG, S.63) Mit diesem Vergleich nimmt er unwissentlich bereits sein „Ende“ vorweg.

Pernath selbst kann zum Teil nicht mehr unterscheiden, was Traum und was Wirklichkeit ist. Als ihm der Unbekannte mit dem „mongolischen Aussehen“, also der Golem, das Buch „Ibbur“ überbringt, damit er dessen Einband repariere, erlebt er Merkwürdiges: „Das Buch sprach zu mir, wie der Traum spricht, klarer nur und viel deutlicher.“ (DG, S.22) Ihm erscheinen unter anderem eine riesenhafte Frau, ein Hermaphrodit, Korybanten, Maskenzüge - „als hätte ich suchend in meinem Gehirn geblättert und nicht in einem Buch!“ (DG, S.25) Später wird er Hillel zu diesem Ereignis befragen: „‘Wer war der Fremde, der mich in meiner Kammer aufgesucht hat und mir das Buch ‚Ibbur‘ gab? Habe ich ihn im Wachen oder im Traum gesehen?’“ (DG, S.85) Nach diesem auf seinen „Starrkrampf“ folgenden Zusammentreffen mit Hillel fühlt sich Pernath ruhig und gelöst, wie „geheilt“ von seinem

⁴⁵⁸ Cersowsky 1989, S.70

früheren Zustand, den er folgendermaßen beschreibt: „Ehedem Sklave einer Horde phantastischer Eindrücke und Traumgesichter, von denen ich oft nicht gewußt: waren es Ideen oder Gefühle, sah ich mich jetzt plötzlich als Herr und König im eigenen Reich.“ (DG, S.87) Jedoch ändert sich dies mit den sich überschlagenden Ereignissen und verschiedensten Eindrücken bald wieder:

Monate schien mir zurückzuliegen, was ich an Seltsamem erst vor kurzem erlebt hatte, und wären nicht täglich krause Gerüchte über den Golem zu mir gedrungen, die alles wieder frisch aufleben ließen, ich glaube, ich hätte mich in Augenblicken des Zweifels verdächtigen können, das Opfer eines seelischen Dämmerzustandes gewesen zu sein. (DG, S.132)

Als Pernath eines Abends wild von Angst gequält wird und die Präsenz eines Wesens spürt, noch bevor ihm der „Habal Garmin“ erscheint, fragt er sich ebenfalls, ob er wahnsinnig oder bereits gestorben sei (DG, S.165), d.h. dieses traumähnliche Gefühl bzw. der „Realitätsverlust“, der mit den seltsamen Ereignissen einhergeht, lassen ihn beständig an der Art seiner Erlebnisse zweifeln.

Letztendlich spielt der Traum – oder eben auch nicht, wie wir gleich sehen werden – außerdem noch im Zusammenhang mit dem bereits erwähnten Laponder eine große Rolle; Pernath hält ihn zunächst für eine Art Somnambulen, der es ihm ermöglicht, mit Mirjam, Hillel und auch Charousek Kontakt aufzunehmen – während Laponder selbst schläft, wohlgemerkt. Als Pernath ihn auf das Ereignis anspricht und ihn nach den Träumen fragt, die er in der bewussten Nacht hatte, erwidert Laponder, dass er nie träume, denn seine Träume bzw. „Traumleben [sei] anders beschaffen als das [...] normaler Menschen.“ (DG, S.273) Es handelt sich vielmehr um ein „Austraten aus dem Körper.“ (DG, S.273) Es ist Laponder, der Pernath über die wahre Ursache seiner „verschütteten“ Erinnerung aufklärt: „‘Es ist das das Kennzeichen – das Stigma – aller derer, die von der ‚Schlange des geistigen Reiches‘ gebissen sind. [...] Was sonst durch den Tod getrennt wird, geschieht hier durch Erlöschen der Erinnerung – manchmal nur durch eine plötzliche innere Umkehr.“ (DG, S.279) Bei Laponder selbst hatte sich dies folgendermaßen manifestiert:

Bei mir war es so, daß ich scheinbar ohne äußere Umstände in meinem einundzwanzigsten Jahr eines Morgens wie verändert erwachte. Was mir bis dahin lieb gewesen, erschien mir mit einemmal gleichgültig: das Leben kam mir dumm vor wie eine Indianergeschichte und verlor an Wirklichkeit; die Träume wurden zu Gewißheit – zu apodiktischer, beweiskräftiger Gewißheit, verstehen Sie wohl: zu beweiskräftiger, *realer* Gewißheit, und das Leben des Tages wurde zum Traum. (DG, S.279)

Der Topos – das Traumerleben sei realer als das im Wachen – spielt also sowohl bei Kubin als auch bei Meyrink eine Rolle.

3.9. Das Doppelgänger-Motiv

„Doppelgängertum beruht auf der [besonders augenfälligen, E.W.] physischen Ähnlichkeit zweier Personen. [...] Die Existenz eines Doppelgängers hat in jedem Fall nicht nur auf den Betroffenen, sondern auch auf seine Umgebung eine verblüffende bis unheimliche Wirkung und veranlaßt Spiel, Mimikry, Betrug.“⁴⁵⁹ Insofern ist das Motiv für die Literatur sehr ergiebig, weil es sehr vielschichtig und daher in vielfacher Hinsicht und in den verschiedensten Genres „einsetzbar“ ist, d.h. sowohl in Lustspielen als auch eben der phantastischen Literatur, um nur zwei Beispiele zu nennen - die allerdings sicher zu den prominentesten „Verwendungsmöglichkeiten“ des Motivs gehören⁴⁶⁰. Frenzel verweist außerdem auf den Umstand, dass das Doppelgänger-Motiv nicht nur in der Literatur existiert, sondern ebenso im Aberglauben bzw. als „Angstvorstellung“ vorhanden ist⁴⁶¹. Die Hintergründe bzw. Erklärungen für das Auftreten von Doppelgängern haben sich jedenfalls im Laufe der Zeit geändert: „Seit ihre Rätselhaftigkeit nicht mehr vom Glauben an Magie abgefangen war, sind solche fiktiven Doppelungen des Menschen durch eine auf seelischer Störung beruhende Ich-Spaltung oder durch den Identitätsverlust einer Person einsichtig gemacht worden.“⁴⁶²

Eine etwas anders gelagerte Definition bietet Christian von Aster an: „Der Doppelgänger ist das Abbild einer handelnden Person, das sich jedoch völlig dessen Kontrolle entzieht und in seinen Handlungen die Grenzen seines Ebenbildes, seien sie moralischer oder intellektueller Natur, in erschreckender Weise überschreitet.“⁴⁶³

Die Vorstellung von einer zweiten Existenz des Menschen im Abbild, die Idee [...] von den zwei Seelen, einer guten und einer bösen, in der Menschenbrust, der Gedanke an einen leiblich-seelischen Dualismus, der den Kampf des sinnlichen mit dem sittlichen Ich auslöste, alle Hypothesen, Deutungen, Angstbekundungen im Hinblick auf erwiesene oder drohende Persönlichkeitsspaltung wurden von der Romantik durchdacht und an neuen wissenschaftlichen Entdeckungen überprüft.⁴⁶⁴

Zu letzteren gehört beispielsweise der Mesmerismus, der mit seinen Experimenten „die Spaltbarkeit der Identität zu bestätigen [schien].“⁴⁶⁵ Dies wiederum bestätigte scheinbar eine weitere Annahme: „Ein doppeltes Bewußtsein des Menschen war nahezu gleichbedeutend mit

⁴⁵⁹ Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1988, S.94

⁴⁶⁰ vgl. auch Horst S. Daemmrich/Ingrid G. Daemmrich, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Francke Verlag Tübingen und Basel 1995, S.108

⁴⁶¹ Frenzel 1988, S.94

⁴⁶² Frenzel 1988, S.94

⁴⁶³ Christian von Aster, *Horror-Lexikon. Von Addams Family bis Zombieworld: Der Schrecken in Film, Literatur und Wirklichkeit. Stark erweiterte Neuausgabe*, Lexikon Imprint Verlag Berlin 2002, S.103

⁴⁶⁴ Frenzel 1988, S.100

⁴⁶⁵ Frenzel 1988, S.100

einem Doppelwesen.⁴⁶⁶ Frenzel nennt außerdem eine weitere Ursache für diese „Konjunktur“ des Doppelgängermotivs Ende des 18. bzw. zu Beginn des 19. Jahrhunderts: ihr zufolge handelt es sich hierbei um eine „Epoche verbreiteter Identitätsproblematik“⁴⁶⁷, in der folgerichtig auch das Motiv „einen hinter- und abgründigen Charakter an[nahm].“⁴⁶⁸ Tatsächlich wurde „das Doppelgänger-Motiv von der Romantik dämonisiert und auf sehr unterschiedliche Einsatzmöglichkeiten hin durchexerziert“⁴⁶⁹; E.T.A. Hoffmann ist hier zwar nur eines von vielen, dafür aber auch das prominenteste Beispiel. Aber nicht nur die Romantik „entdeckte“ bzw. „reklamierte“ das Motiv für sich, sondern in ihrem Fahrwasser ebenso die phantastische Literatur, in der es zu den „klassischen Motiven“ zählt und „nicht selten mit dem psychologischen Motiv der Persönlichkeitsspaltung verbunden ist.“⁴⁷⁰ Dies trifft zwar nicht auf die „andere Seite“, dafür umso mehr auf den „Golem“ zu, wie wir in weiterer Folge sehen werden.

Zondergeld hält fest, dass das Doppelgängermotiv „eines der beklemmendsten“⁴⁷¹ in diesem Genre sei. Zunächst sei es positiv konnotiert gewesen, da ein Doppelgänger „als Verdoppelung der eigenen Person“⁴⁷² gegolten habe und somit deren Vitalität steigern. Wie bereits erwähnt hat aber die Konnotation dieses Motivs mittlerweile eine enorme Wandlung durchlebt, denn in den bekannteren literarischen Werken, die Zondergeld hier anführt – wie „Die Elixiere des Teufels“, „Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde“, „Das Bildnis des Dorian Gray“, um nur einige der bekannteren Beispiele zu nennen⁴⁷³ – dient dieses Doppelgängermotiv ausschließlich dazu, Unsicherheit und Gruseln hervorzurufen.

Dies ist mehr oder weniger auch der Fall in den beiden vorliegenden Romanen. Zondergeld nennt zwar den „Golem“ nicht, dieses Motiv kommt hier jedoch öfters vor und erfüllt auch eine wichtige Funktion; allerdings steht es hier nicht so im Vordergrund wie in den oben genannten Werken.

In der „anderen Seite“ ist dieses Thema insofern besonders virulent, als des Öfteren Verwechslungen stattfinden: Die Frau des Ich-Erzählers meint, Patera im „Laternenanzünder“ erkannt zu haben, der Ich-Erzähler selbst glaubt einmal, Melitta Lampenbogen in einer Bettlerin am Straßenrand wiederzuerkennen. Als die Zustände im Allgemeinen beginnen, immer wirrer und chaotischer zu werden, verhält es sich so, dass „Neulinge“, Personen, die

⁴⁶⁶ Frenzel 1988, S.100-101

⁴⁶⁷ Frenzel 1988, S.103

⁴⁶⁸ Frenzel 1988, S.103

⁴⁶⁹ Frenzel 1988, S.106

⁴⁷⁰ Aster 2002, S.103

⁴⁷¹ Rein A. Zondergeld, Lexikon der phantastischen Literatur, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1983, S.73

⁴⁷² Zondergeld 1983, S.273

⁴⁷³ vgl. Zondergeld 1983, S.274

neu ins Traumland kommen und dort ansässig werden wollen, häufig auf ihre schon länger dort lebenden Doppelgänger stoßen:

Ein großer Fremdenzuzug aus dem Ausland brachte um diese Zeit sehr viel Merkwürdigkeiten und Mißverständnisse mit sich. – Die Neuen fanden nämlich hier schon ihren Doppelgänger vor; das gab zu allerhand Neckereien und Ärgerlichkeiten den Anstoß, denn nicht nur in Figur und Haltung glichen viele eben angekommene Träumer schon längst vorhandenen, sondern sogar in der Kleidung schien die Absicht eines Kopierens des Vorbildes maßgebend gewesen zu sein. Es war lächerlich, aber es liefen sozusagen zwei Alfred Blumenstiche, zwei Brendels, mehrere Lampenbogens herum. – Man stürzte ins Café, um einen guten Bekannten, den man länger nicht gesehen, zu begrüßen. Fremdes Erstaunen – es war nicht der Richtige. – Lampenbogen ging auf der Straße – ich zog den Hut, an der nächsten Ecke schon wieder Lampenbogen! Unsern Caféwirt sah ich eines Tages viermal hintereinander und dabei hätte ich geschworen, daß er in seinem Lokal auch noch war. (DaS, S.149)

Das Doppelgängertum scheint hier insofern besonders zu sein, als die übergroße Ähnlichkeit zwar einerseits natürlich gegeben ist, andererseits aber von den „Doppelgängern“ selbst teilweise noch forciert zu werden scheint, wie in dem obigen Zitat anklingt, indem Haltung und Kleidung den „Vorbildern“ angeglichen werden; spezifische Gründe dafür scheinen nicht vorzuliegen bzw. werden nicht genannt. Im Fall des Malers Castringius zumindest aber scheint es einen handfesten Grund zu geben, denn sein Doppelgänger lässt in seinem Namen in allen Lokalen anschreiben, „bis man auch dem echten nichts mehr borgte“ (DaS, S.150). Auch der Zeichner hat einen Doppelgänger und wird immer wieder verwechselt; nach dem Tod seiner Frau erkennt er selbst deren Züge in denen einer anderen wieder, mehr, sie gleicht ihr sogar „wie ein Auge dem anderen“ (DaS, S.149), sodass der Zeichner sich schon Gedanken macht, „ob nicht vielleicht ein zweites Glück mit ihr möglich wäre.“ (DaS, S.150) Leitner, die die „typenhafte“ Schilderung der Protagonisten in der „anderen Seite“ hervorhebt, sieht in diesem gehäuften Auftreten von Doppelgängern „[e]inen Höhepunkt der Entindividualisierung“⁴⁷⁴.

Im „Golem“ steht das Doppelgängermotiv trotzdem noch mehr im Vordergrund, wie bereits angeklungen ist: Tatsächlich wird gleich zu Beginn des Romans die Idee dargelegt, dass die Menschen, denen der Golem erschienen sein sollte, eigentlich in der Gestalt des Golem sich selbst gegenübergestanden seien. Die mittlerweile verstorbene Frau von Schemajah Hillel war dem Golem auch einmal begegnet:

„[...] Sie sagte, sie sei felsenfest überzeugt davon, daß es damals nur ihre eigene Seele habe sein können, die – aus dem Körper getreten – ihr einen Augenblick gegenübergestanden und mit den Zügen eines fremden Geschöpfes ins Gesicht gestarrt hätte. Trotz eines furchtbaren Grauens, das sich ihrer bemächtigt, habe sie doch keine Sekunde die Gewißheit verlassen, daß jener andere nur ein Stück ihres eigenen Innern sein konnte.“ (DG, S.57)

Als Pernath schließlich dem Pagat, einer Figur aus dem Tarockspiel, die sich „Gestalt erz[w]ingt“, in dem „Zimmer ohne Zugang“ gegenüber sitzt, stellt auch er fest, dass der Pagat

⁴⁷⁴ Leitner 2005, S.37

ihn mit „[s]einem eigenen Gesicht“ anstarrt (DG, S.119). Schließlich führt Hillel dieses Phänomen noch einmal sehr genau aus und bezieht sich dabei auch auf Tarockkarten sowie die Thora: „Und so, wie der Pagat die erste Karte im Spiel ist, so ist der Mensch die erste Figur in seinem eignen Bilderbuch, sein eigener Doppelgänger“ (DG, S.130). Bei der Beschäftigung mit diesen Dingen läuft man aber auch Gefahr, sich zu verlieren:

‘Die Überlieferung erzählt, daß einmal drei Männer hinabgestiegen seien ins Reich der Dunkelheit, der eine wurde wahnsinnig, der zweite blind, nur der dritte, Rabbi ben Akiba, kam heil wieder heim und sagte, er sei sich selbst begegnet. Schon so mancher, werden Sie sagen, ist sich selbst begegnet, zum Beispiel Goethe [...] – hat sich selbst ins Auge geblickt und ist nicht wahnsinnig geworden. Aber dann war’s eben nur eine Spiegelung des eigenen Bewußtseins und nicht der wahre Doppelgänger: nicht das, was man ‚den Hauch der Knochen‘, den ‚Habal Garmin‘ nennt, von dem es heißt: Wie er in die Grube fuhr, unverweslich im Gebein, so wird er auferstehen am Tage des Letzten Gerichts. [...] Unsere Großmütter sagen von ihm: ‚Er wohnt hoch über der Erde in einem Zimmer ohne Türe, nur mit einem Fenster, von dem aus eine Verständigung mit den Menschen unmöglich ist. Wer ihn zu bannen und zu - - verfeinern versteht, der wird gut Freund mit sich selbst.‘ (DG, S.131)

Diese Passage vermischt die Vorstellung von einem wahrhaftigen Doppelgänger mit einer „psychologischen“ Reflexion sowie einer esoterischen Vorstellung. Pernath begegnet diesem „Habal Garmin“ genannten Doppelgänger im Traum. Später versucht er, diesen gedanklich zu beschwören, um Mirjam in seiner Gestalt Trost zukommen zu lassen (DG, S.243).

Aber auch in einem anderen Sinn spielt das Doppelgängermotiv hier eine Rolle, nämlich im Zusammenhang mit einer Verwechslung, als Pernath beispielsweise auf der Straße für den Golem gehalten wird, was wiederum an die „andere Seite“ erinnert; diese Szene wurde bereits in einem anderen Zusammenhang erwähnt. Diese Verwechslung ist aber im Übrigen auch nicht einmalig, sondern ereignet sich des Öfteren. Ganz am Ende des „Golem“, als der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung am Tor zum „Haus zur letzten Latern“ steht und dort einen Blick auf Mirjam und Pernath erhaschen kann, dreht letzterer sich um - und es ist wiederum, als ob der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung das eigene Antlitz sähe, sodass sich das Doppelgängermotiv bis in diese „letzte“ Ebene fortsetzt: *„Mir ist, als sähe ich mich im Spiegel, so ähnlich ist sein Gesicht dem meinigen.“* (DG, S.312) Wunsch schlüsselt diese Szene wiederum als eine „wörtliche genommene Selbstbegegnung“ auf: „wo die Selbstbegegnung einer Person in der nicht-fantastischen Literatur nur metaphorisch stattfinden kann, ereignet sie sich in der Fantastik wörtlich als Begegnung mit einem Doppelgänger.“⁴⁷⁵ Sie sieht darin sozusagen die „okkultistische“ Ausprägung eines eigentlich „psychologisch, quasi psychoanalytisch motiviert[en]“⁴⁷⁶ Themas. Auch Grein argumentiert ähnlich: „Die Gegenüberstellung von Doppelgänger/Widersacher und seinem Opfer erlaubt

⁴⁷⁵ Wunsch 1991, S.238

⁴⁷⁶ Wunsch 1991, S.238

eine externalisierte, metaphorische Darstellung interner psychologischer Konflikte.“⁴⁷⁷ Daemmrich hingegen interpretiert die Begegnungen Pernaths zwar einerseits konform mit den bereits zitierten Werken als „Ich-Projektionen“; interessant ist hier, dass diese „die Triebssphäre einer Figur sichtbar machen“⁴⁷⁸. Jedoch sieht er die Funktion des Doppelgängers im „Golem“ besonders auch in der Ankündigung des bevorstehenden Todes⁴⁷⁹, was im Vergleich zu dem bislang angedeuteten Interpretationsspektrum etwas zu kurz gefasst scheint.

In der Literatur findet sich aber in Bezug auf den „Golem“ auch die gegenteilige Position, der zufolge „eine klassische Bedingung des Doppelgängers nicht erfüllt ist: die Identität des Aussehens.“⁴⁸⁰ Wörtche bezieht sich hier auf eine von Rank formulierte „Forderung“, nämlich „die unabdingbare Ähnlichkeit oder partielle Ähnlichkeit von Original und Doublet“⁴⁸¹. Das stimmt zwar, aber es muss doch dem entgegengehalten werden, dass im „Golem“ beides zum Tragen kommt, wie Wünsch schon festhält: Sie spricht zunächst von „Verdoppelungen oder Abspaltungen des Ichs“⁴⁸², um dann zu präzisieren:

Literarisch hatte schon Meyrinks Golemgestalt beide Aspekte – ein individuelles *und* ein kollektives psychisches Phänomen – in sich vereinigt, wenn sie einerseits als Repräsentant einer ‚Massenseele‘ erscheint, andererseits aber die Begegnung mit ihr zugleich eine mit dem eigenen Selbst ist.⁴⁸³

Sie spricht außerdem von „diversen Abarten des Doppelgängers“⁴⁸⁴, die gerade in der damaligen Literatur gängig waren, und gesteht damit dem Motiv – im Gegensatz zu Wörtche – verschiedene Ausprägungen zu.

Aber auch schon zu Beginn der Handlung ereignet sich eine merkwürdige Begebenheit, bei der es zwar zu keiner Verwechslung, aber dafür zu einer Art „Bewusstseinsänderung“ kommt, die im Prinzip den weiteren Verlauf andeutet. Ein Fremder bringt Pernath ein Buch vorbei, dessen kunstvollen Einband er ausbessern soll. Allerdings hinterlässt er weder Name noch Adresse. Pernath, der nach einem seltsamen Traum sich nicht einmal mehr an das Aussehen des Fremden erinnern kann, versucht, durch Nachahmen der Bewegungen desselben die Erinnerung an ihn zu rekonstruieren; zunächst scheint er zu scheitern. Plötzlich aber vollzieht sich eine Veränderung: „Meine Haut, meine Muskeln, mein Körper erinnerten sich plötzlich, ohne es dem Gehirn zu verraten. Sie machten Bewegungen, die ich nicht wünschte und nicht beabsichtigte. Als ob meine Glieder nicht mehr mir gehörten!“ (DG, S.26-27) Schleichend

⁴⁷⁷ Grein 1995, S.29

⁴⁷⁸ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.109

⁴⁷⁹ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.109

⁴⁸⁰ Wörtche 1987, S.207

⁴⁸¹ Wörtche 1987, S.207

⁴⁸² Wünsch 1991, S.190

⁴⁸³ Wünsch 1991, S.191

⁴⁸⁴ Wünsch 1991, S.189

vollzieht sich eine Veränderung; anfänglich sagt Pernath noch: „Ganz deutlich wußte ich: so ist er.“ (DG, S.27) Gleich im nächsten Satz aber heißt es:

Ich trug ein fremdes, bartloses Gesicht mit hervorstehenden Backenknochen und schaute aus schrägstehenden Augen.
Ich fühlte es und konnte es doch nicht sehen.
Das ist nicht mein Gesicht, wollte ich entsetzt aufschreien, wollte es betasten [...].
Da plötzlich sitze ich wieder ohne Hut, ohne Mantel am Tisch und bin ich. Ich, ich.
Athanasius Pernath. (DG, S.27)

Wenig später sitzt Pernath mit seinen Freunden zusammen – auch diese Szene wurde bereits erwähnt; Pernath scheint zu schlafen, verfolgt aber die Unterhaltung der anderen. Vrieslander schnitzt an einem Marionettenkopf, was Pernath aufgrund des knirschenden Geräuschs zunehmend irritiert. Er beobachtet den Kopf und vermeint, Leben in ihm zu entdecken:

Dann ruhten seine Augen lange auf mir, befriedigt, daß sie mich endlich gefunden. [...] Plötzlich gewannen die Züge des Holzklotzes schreckhaftes Leben.
Ich erkannte das Gesicht des Fremden, der mir damals das Buch gebracht.
[...] Dann konnte ich nichts mehr unterscheiden; der Anblick hatte nur eine Sekunde gedauert, und ich spürte, daß mein Herz zu schlagen aufhörte und ängstlich flatterte.
Dennoch blieb ich mir – wie damals – des Gesichtes bewußt.
Ich war es selber geworden und lag auf Vrieslanders Schoß und spähte umher.
Meine Augen wanderten im Zimmer umher, und eine fremde Hand bewegte meinen Schädel. (DG, S.63-64)

Plötzlich wird Zwakh auf die Schnitzerei aufmerksam und stellt entsetzt fest, dass es sich um das Gesicht des Golems handelt. Vrieslander wirft den Holzkopf lachend auf die Straße, da er ihm zufolge ohnehin misslungen ist. In diesem Augenblick hat Pernath das Gefühl, das Bewusstsein zu verlieren, und erst nach einem ihm lang erscheinenden Moment hört er „das Holz klappernd auf die Straße fallen.“ (DG, S.64) Ganz am Ende der Binnenhandlung erlebt Pernath noch einmal eine solche Begegnung: „*Da stand mein Ebenbild auf der Schwelle. Mein Doppelgänger.* In einem weißen Mantel. Eine Krone auf dem Kopf.“ (DG, S.299)

Die zitierten Passagen machen deutlich, dass das Motiv des Doppelgängers in beiden Romanen eine wichtige Rolle spielt, allerdings mit unterschiedlichen Konnotationen. Dabei handelt es sich nicht nur um ein etabliertes und traditionsreiches literarisches Motiv, sondern es stellt generell ein Faszinosum der Zeit um die Jahrhundertwende bzw. zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar, was durchaus auch in Zusammenhang mit „dem zeitgenössischen psychiatrischen Diskurs“⁴⁸⁵ zu sehen ist.

⁴⁸⁵ Warning 2009, S.181

3.10. Die Zerstörung einer (Lebens-)Welt

Auch dies ist eine Parallele in den Handlungen der beiden Romane.

In der „anderen Seite“ läuft, auch wenn es zunächst um das Leben im Traumstaat selbst geht, alles auf dessen Untergang hinaus; es handelt sich de facto um den größeren Handlungskomplex, denn der dritte, mit „Der Untergang des Traumreichs“ betitelte Teil nimmt mehr als die zweite Hälfte des Romans ein. Auf die Lesart der „anderen Seite“ als Apokalypse konzentriert sich Gerhards, die an der bis dato erschienenen Forschung kritisierte, sich vor allem zwischen den beiden Polen der Psychoanalyse bzw. der Kunsthistorik zu bewegen; die Literaturwissenschaft hingegen sieht sie als - zu sehr? - auf die „Einordnung des Romans innerhalb der literarischen Tradition des Phantastischen“⁴⁸⁶ konzentriert. Dabei stellt sich die Frage, inwiefern eine Interpretation als phantastischer Roman diejenige als Apokalypse ausschließt – diese Frage wird zwar auch von Gerhards selbst aufgeworfen⁴⁸⁷, aber ihre Kritik an den bislang bestehenden Ansätzen bleibt problematischerweise bestehen.

Losgetreten scheint diese Entwicklung von Herkules Bells Agitationen zu werden, allerdings zeichnet es sich schon vorher ab, dass das Leben im Traumreich nicht immer so „weitergehen“ kann. Bereits kurz nach der Ankunft des Amerikaners beginnen die von vornherein weit verbreiteten „Eigenheiten“ der Traumstädter bzw. deren tatsächliche Krankheiten als „Massenphänomene“ aufzutreten, die der Zeichner als „furchtbare Nervenzerrüttung“ und erste „Folgen der Debauchen und Schwelgereien“ bezeichnet, die zuvor schon geherrscht hatten (DaS, S.157). Das Auftreten von Doppelgängern wurde bereits erwähnt; diese fortschreitende „Ich-Auflösung“⁴⁸⁸ nimmt die nachfolgende Auflösung der „Moral“ sowie später auch des Traumreichs an sich vorweg. Die Massenorgien sowie die gewaltsamen Ausbrüche, von denen sie gefolgt werden, wurden bereits im Kapitel über die Darstellung der Masse erwähnt. Der sittliche Verfall bzw. die „Auflösung der sozialen Ordnung“⁴⁸⁹ wird auch ganz wörtlich durch einen „Verfall der Materie“, die „Zerbröckelung“, symbolisiert. Damit gehen – wie in einer klassischen Apokalypse - Tierplagen sowie Phänomene wie Moder und Schimmel einher, die alles überwuchern, morsch werden lassen und zum Einsturz bringen. Die Menschen drohen von der „[Tierwelt] verdrängt zu werden“ (Das, S.171).

Am Ende des „Golem“ wird die bereits erwähnte „Assanierung“ des Prager Ghettos beschrieben, und zwar sowohl in der Binnen- als auch in der Rahmenhandlung. Als Pernath

⁴⁸⁶ Gerhards 1999, S.45

⁴⁸⁷ Gerhards 1999, S.46

⁴⁸⁸ Berg 1991, S.247

⁴⁸⁹ Wünsch 1991, S.212

wider Erwarten plötzlich aus dem Gefängnis entlassen wird und heimeilt in der Hoffnung, nach dem langen Warten endlich seine Mirjam wiederzusehen, muss er eine schlimme Entdeckung machen: Er steigt in eine Droschke und weist den Kutscher an, in die Hahnpaßgasse 7 zu fahren; dieser fährt zwar gleich los, aber nur, um ebenso schnell wieder stehen zu bleiben und sich bei Pernath mehrmals nach der Adresse zu erkundigen. Schließlich erklärt er Pernath, dass er in diese Straße nicht mehr fahren könne, denn: „Ise sich doch ieberall Pflaste aufgerissen, Judenstadt wurde sich doch assaniert.“ (DG, S.289) Pernath erblickt Trümmerhaufen; ihm bietet sich ein Bild der Zerstörung: „Barrikaden aus Pflastersteinen überall! [...] Beim Schein von Fackeln grub und schaufelte ein Heer von Arbeitern. Halden von Schutt und Mauerbrocken versperrten den Weg.“ (DG, S.290) Von seinem einstigen Wohnhaus steht nur mehr die Rückseite: „Die Vorderseite war eingerissen. [...] [W]ie riesige Bienenzellen hingen die bloßgelegten Wohnräume nebeneinander in der Luft, halb vom Fackelschein, halb von dem trüben Mondlicht beschienen.“ (DG, S.290) Diese Beschreibung mutet an wie ein bevorzugtes Motiv der romantischen Malerei: Ruinen im Mondlicht. Von Pernaths Zimmer ist nur mehr ein kleiner Rest übrig, das Haus, in dem sich Wassertrums Trödlerladen und Charouseks Souterrainwohnung befanden, ist bereits gänzlich verschwunden, es ist „kein Stein mehr auf dem anderen.“ (DG, S.291) Auch der „Loisitschek“ würde renoviert, der „Ungelt“, ein anderes von Pernath und seinen Freunden frequentiertes Lokal, sei ebenso geschlossen, erfährt Pernath von Arbeitern, und „,[w]eit a breit wohnt sich keine Katz“ (DG, S.291). Pernath fährt in seiner Verzweiflung fort, Namen von Bekannten zu wiederholen, aber vergebens. Einzig Jaromir scheint noch in der Stadt zu sein; Pernath findet ihn mühsam und erfährt schließlich mit Gewissheit, dass seine Freunde die Stadt verlassen haben und Schemajah Hillel spurlos und auf unerklärliche Weise verschwunden ist, ebenso wie Mirjam. Pernath kann schließlich zwei kleine Dachkammern in der Altschulgasse mieten – „die einzige Gasse, die von der Assanierung der Judenstadt verschont geblieben [war]“ (DG, S.297).

Durch Pernaths vergebliche Suche und die darauffolgende Verzweiflung wird der tatsächlich stattgefundenen „Assanierung“ sozusagen ein menschliches Gesicht verliehen; dem Leser wird vorexerziert, was eine solche „Bereinigung“, die hier der Zerstörung einer Lebenswelt gleichkommt, für den Einzelnen bedeutet haben mag. Akzentuiert wird diese schmerzhaft Erfahrung für Pernath noch dadurch, dass er vor vollendete Tatsachen gestellt wird, diese Veränderung für ihn ohne Vorwarnung erfolgt. Auch die Menschen, die in diesem Raum gelebt haben, sind verschwunden, ihnen wurde sowohl die Existenzgrundlage entzogen als auch eben der *Lebensraum* zerstört.

Der Ich-Erzähler der Rahmenhandlung macht sich auf die Suche nach Pernath und den Schauplätzen, von denen er „geträumt“ hat. Der Portier in seinem Hotel bestätigt ihm zwar, dass es eine Hahnpaßgasse gäbe, aber dass allgemein „in der Judenstadt [...] nicht mehr viel los“ sei: „„Alles neu gebaut, bitte.““ (DG, S.301-302). Von der Richtigkeit dieser Aussage kann sich der Erzähler gleich selbst überzeugen; als er in die Hahnpaßgasse kommt, muss er feststellen: „Nicht annähernd so habe ich sie im Traum gesehen! Lauter neue Häuser.“ (DG, S.302) Auch der „Loisitschek“ ist nicht mehr das, was er einmal war, sondern: „Ein stilloses, ziemlich sauberes Lokal.“ (DG, S.302) Nur mehr wenige Menschen, die das alte Ghetto noch selbst gekannt haben, sind noch übrig.

Es wurde bereits auf den Umstand verwiesen, dass Meyrink hier dem Ghetto zu einem Zeitpunkt ein „Denkmal setzt“, als dieses längst nicht mehr in dieser von ihm geschilderten Form existierte – wie dies generell in der Literatur der Fall war, die das Ghetto im „Nachhinein“ mystifizierte und zu einem literarischen Topos machte, der in der Realität keine Entsprechung mehr hatte. Hier soll nur noch erwähnt werden, dass laut Kałāzny im „Golem“ nicht nur der Untergang eines spezifischen Milieus geschildert wird, sondern generell der „unvermeidliche Untergang der bürgerlichen Welt angedeutet“⁴⁹⁰ wird. Eine ähnliche Feststellung kann durchaus auch für die „andere Seite“ gelten, in der ein ganzer Staat mit seiner Bevölkerung dem Untergang geweiht ist, was - wie gesagt - oft als Vorausdeutung auf den tatsächlichen Untergang der Monarchie gewertet wurde. Gerhards zitiert Jünger, der den Untergang des Traumreichs ebenfalls dezidiert auf das Bürgertum bezieht bzw. als dessen „letztes Aufbegehren [...] angesichts seines bevorstehenden Untergangs“⁴⁹¹ interpretiert (Gerhards selbst hält dem jedoch entgegen, dass „die Traumreichbewohner wahrhaft nicht [bürgerlich]“⁴⁹² sind). Cersowsky arbeitet einen prinzipiellen Unterschied der beiden Romane heraus: Obwohl es in beiden Romanen zum „Untergang des Handlungsraumes [kommt]“⁴⁹³, ist dies im „Golem“ „jedoch klar als natürlich bestimmter Vorgang der Sanierung kenntlich gemacht. Das allmähliche Absterben des Traumreiches hingegen ist ein durch die allgegenwärtigen Wirkmächte gleichsam organisch geregelter Prozeß.“⁴⁹⁴ Auch hier gilt, was bereits an anderer Stelle angeklungen ist, nämlich dass der „Golem“ weit weniger als Allegorie aufzufassen ist als die „andere Seite“.

⁴⁹⁰ Kałāzny 1996, hier: S.121

⁴⁹¹ Gerhards 1999, S.127

⁴⁹² Gerhards 1999, S.126

⁴⁹³ Cersowsky 1989, S.95

⁴⁹⁴ Cersowsky 1989, S.95

3.11. Psychoanalytische Interpretation

Der „psychologisch-psychoanalytisch argumentierenden“⁴⁹⁵ Herangehensweise an phantastische Literatur wurde in der Forschung teilweise „große Bedeutung“⁴⁹⁶ eingeräumt: „Schließlich bietet die Koppelung von angstbesetztem Erzählen und bedrohter Individualität, die die Phantastik durchzieht, einen geradezu idealen Einstieg für psychologische Deutungsstrategien [...].“⁴⁹⁷ Dabei ist natürlich nicht unwesentlich, dass Freud selbst sich mit dem „Unheimlichen“ beschäftigt hat⁴⁹⁸. Dieses zumindest „temporäre Interesse der Psychoanalyse für die Phantastik (etwa in den Studien von Otto Rank und jenem berühmten Freud-Aufsatz über das *Unheimliche*, 1919) [wird] von dieser nicht unbedingt erwidert“⁴⁹⁹. Gerade Kubin selbst verwehrt sich gegen eine solche Herangehensweise⁵⁰⁰ gleich zu Beginn des Romans mit dem mehr als ironischen Hinweis des Zeichners, jene, die nach Erklärungen oder Ursachen für die Geschehnisse in der „anderen Seite“ suchen, mögen „sich an die Werke unserer so geistvollen Seelenforscher [halten]“ (DaS, S.9).

Paradoxerweise könnte man feststellen, daß gerade für eine Literatur, die immer wieder das Ausgeliefertsein des Menschen an Mächte jenseits seiner selbst behauptet, die Existenz eines Un(ter)bewußten im allgemeinen nicht akzeptabel scheint; ihr Menschenbild bleibt trotz Okkultismus und Anlehnung an die Befindlichkeiten der Epoche relativ konventionell. Dies unterscheidet die Phantastik auch von internationalen Parallelentwicklungen – wie dem *Surrealismus* in Frankreich und dem deutschen *Expressionismus*, mit denen sie Berührungspunkte aufweist.⁵⁰¹

Ähnliches lässt sich über Meyrink sagen; obwohl einerseits „die Traumhaftigkeit der Binnenhandlung in der Manifestation einer psychoanalytisch zu umreißen Leseebene zu erweisen wäre“⁵⁰², erscheint andererseits „ein solcher Zugriff [...] fragwürdig, gehörte Meyrink doch zu den entschiedenen Gegnern der Psychoanalyse.“⁵⁰³

Nichtsdestotrotz existieren natürlich psychoanalytische Interpretationen phantastischer Literatur. Berg bietet einen prägnanten Überblick über psychoanalytische Ansätze im Kontext der Phantastik, gegen die er sich aber im Allgemeinen auch verwehrt, da hierbei oft das Phantastische zum Ausdruck psychischer Probleme degradiert wird. Es wurde bereits zu Beginn der Arbeit auf Todorovs provokante und vieldiskutierte These verwiesen, dass die Psychoanalyse die phantastische Literatur ersetzt habe⁵⁰⁴. Neben einem Verweis auf Peter

⁴⁹⁵ Berg 1991, S.21

⁴⁹⁶ Berg 1991, S.21

⁴⁹⁷ Berg 1991, S.21

⁴⁹⁸ zur Diskussion dieses Textes vgl. bspw. Berg 1991, S.22 f.

⁴⁹⁹ Ruthner 1999 a, S.173

⁵⁰⁰ vgl. auch Ruthner 1999 a, S.173

⁵⁰¹ Ruthner 1999 a, S.173

⁵⁰² Cersowsky 1989, S.57

⁵⁰³ Cersowsky 1989, S.57

⁵⁰⁴ Todorov 1972, S.143

Penzoldt macht er auf den Umstand aufmerksam, dass viele der in der Phantastik behandelten Themen wie „Inzest, Homosexualität, Liebe zu mehreren, Nekrophilie, exzessive Sinnlichkeit“⁵⁰⁵ de facto tabuisiert sind. Seit dem Aufkommen der Psychoanalyse ist es nicht mehr notwendig, Tabus verschlüsselt in der Literatur darzustellen, sondern sie sind „zum Gegenstand der psychoanalytischen Forschung [...] geworden.“⁵⁰⁶ Obwohl dieser These vielfach widersprochen wurde und auch Berg ein Abnehmen zumindest stark reduktionistischer Ansätze verzeichnet, „hält sich die Vorstellung, ein Autor von Schreckensgeschichten lasse sich nicht anders denken als ein selbst von Schrecken geschütteltes Neurosenbündel, hartnäckig.“⁵⁰⁷

Natürlich sollen die besprochenen Werke keinesfalls verkürzt dargestellt werden; eine „ausschließlich“ psychoanalytische Lesart verbietet sich daher von selbst. Der Vollständigkeit halber soll sie aber an dieser Stelle auch nicht ausgeklammert werden. Geyer stellt fest, dass „[i]n der Rezeption des Kubinschen Romans [...] zwei Hauptstränge“⁵⁰⁸ existieren, wobei „beim einen die psychoanalytische Sichtweise im Vordergrund [steht], beim anderen die ‚politische Allegorie‘“⁵⁰⁹. Obwohl er eingesteht, dass eine psychoanalytische Auslegung des Kubinschen Werkes generell nicht völlig von der Hand zu weisen ist, spricht sich Geyer trotzdem gegen eine solche aus, da er in ihr eine absolute Reduktion sieht:

Die andere Seite wird – ähnlich wie das zeichnerische Frühwerk – als Spiegelung der persönlichen Probleme, ja als Krankheitsbild des Autors verstanden. Das führt natürlich zwangsläufig zu einer biographisch gestützten, psychoanalytischen Auslegung, die den Autor zum Patienten degradiert. [...] Im harmlosesten Fall reduziert die psychoanalytische Sichtweise den Roman auf die autobiographische Vater-Sohn-Problematik [...].⁵¹⁰

Geyer zitiert noch andere Interpretationen, die aus der „anderen Seite“ Symptome einer beginnenden und schließlich zum Ausbruch kommenden Psychose herauslesen⁵¹¹. Er räumt zwar ein, dass – worauf Kubin selbst verweist – der „Tod des Vaters als Auslöser“⁵¹² der bereits erwähnten Schaffenskrise gelten mag, die am Beginn der Entstehung der „anderen Seite“ steht, sieht in der „ambivalenten“ Vaterbeziehung letztendlich aber nur *eine* Komponente unter vielen:

Eine einführende Untersuchung der Entstehung des Romans stützt zunächst die Standard-Deutung, die den Tod des Vaters als den wesentlichen Auslöser für die Niederschrift [des Romans, E.W.] ansieht. Im weiteren Fortgang wird sich allerdings zeigen, daß eine Interpretation, die einseitig das

⁵⁰⁵ Todorov 1972, S.141

⁵⁰⁶ Todorov 1972, S.143

⁵⁰⁷ Berg 1991, S.23

⁵⁰⁸ Geyer 1995 a, S.93

⁵⁰⁹ Geyer 1995 a, S.93

⁵¹⁰ Geyer 1995 a, S.92

⁵¹¹ Geyer 1995 a, S.93

⁵¹² Geyer 1995 a, S.94

Vater-Sohn-Verhältnis in den Mittelpunkt stellt, sich die Sicht auf die eigentlichen (und interessanteren) Gehalte des Romans verbaut.⁵¹³

Lachinger sieht allerdings in der soeben angesprochenen „biographistischen Lesart“ ein wichtiges und nicht zu vernachlässigendes Konstituens des Romans. „In der bisherigen Forschung ist Kubins ungewöhnlichem Verfahren, seinem Roman von der zweiten Auflage an (1917) an autobiographische Aufzeichnungen anzuschließen, keine besondere Bedeutung zugemessen worden [...].“⁵¹⁴ Lachinger glaubt, dass Kubin durch diese Maßnahme selbst sein Leben und seinen Roman in Relation zueinander setzen wollte; „die Annahme wird bekräftigt durch die auffallenden Einsprengsel von bestimmten biographischen und topographischen Elementen aus Kubins Leben [...].“⁵¹⁵ Auch in den Illustrationen Kubins zur „anderen Seite“ werde dies bestätigt. Tatsächlich ist der Ich-Erzähler Künstler, Maler wie Kubin selbst; er stammt aus Salzburg, wo Kubin seine Kindheit und Jugend verbrachte (auf die Lachinger zufolge große Ähnlichkeit Perles mit Salzburg wurde schon in einem früheren Kapitel eingegangen), und lebt in München, wo Kubin zwischen 1898 und 1906 lebte. In der kränkelnden und schließlich sterbenden Ehefrau im Roman mögen sowohl die früh verstorbene Verlobte Kubins als auch die ebenso sensibel-kränkliche Hedwig, Kubins Ehefrau abgebildet sein.⁵¹⁶

Am hervorstechendsten aber ist in dieser Lesart die Figur Pateras. Tatsächlich liegt eine Interpretation des Namens als Derivat von lateinisch „pater“, „Vater“, nahe:

Von der Forschung ist mit großer Einhelligkeit festgestellt worden, daß der mit dämonisch-mythischer Macht über das Traumreich herrschende Patera (griech./lat. ‚Pater‘ = ‚Vater‘) als eine ambivalent gewertete Projektion des patriarchalischen Gewalt ausübenden und zugleich auch sehnsüchtig verehrten Vaters angesehen werden kann.⁵¹⁷

Cersowsky verweist zwar auch auf das lateinische Wort „patera“ für „Opferschale“⁵¹⁸, jedoch erscheint in diesem Zusammenhang die Interpretation des Namens als „Vater“ schlüssiger. Kubins Verhältnis zu seinem Vater kann denn auch als sehr schwierig bezeichnet werden. Lachinger verweist auf Kubins autobiographische Schriften⁵¹⁹, aus denen eine kurze Passage das Verhältnis Kubins zu seinem Vater illustrieren mag: Der junge Kubin wird aus dem Salzburger Gymnasium aufgrund mangelnder Leistungen zurück nach Hause geschickt. Nach dem Tod von Kubins Mutter und auch deren Schwester, die der Vater geheiratet hatte,

⁵¹³ Geyer 1995 a, S.94

⁵¹⁴ Lachinger 1999, S.122

⁵¹⁵ Lachinger 1999, S.122

⁵¹⁶ vgl. Lachinger 1999, S.122 ff.

⁵¹⁷ Lachinger 1999, S.124-125

⁵¹⁸ Cersowsky 1989, S.77

⁵¹⁹ vgl. Lachinger 1999, S.123 ff.

herrscht im Elternhaus allerdings eine mehr als bedrückende Stimmung; Kubin spricht von einer „Höllenperiode“⁵²⁰, die er nun zu durchleben hatte.

Mein Vater, selbst tief unglücklich und zerrissen, hatte alles Vertrauen in mich verloren. Ich durfte nicht mehr unter seine Augen kommen und mußte völlig allein leben [...]; und nicht mehr durfte ich kommen und zuhören, wenn er meinen Schwestern in seiner wunderbar anschaulichen Weise Geschichten erzählte; wehe mir, wenn er mich einmal froh lachen hörte! Jedesmal wurde ich durch Ohrfeigen und Stockhiebe bitter bestraft. [...] [Ich] fühlte nur Haß, Haß, Haß gegen meinen Vater und gegen alle Menschen im Herzen. Oh, wenn ich sie nur hätte ermorden können!⁵²¹

Aber bereits in der frühesten Kindheit erlebte Kubin seinen Vater, der in den ersten Jahren nach seiner Geburt in Dalmatien „diente“ und den Kubin dementsprechend erst als Kleinkind kennenlernte, als „Störenfried“, der in seine friedliche mit der Mutter erlebte Zweisamkeit eindrang⁵²². Diese Schilderungen lassen einen Verweis auf den vielzitierten ödipalen Komplex nicht unbegründet erscheinen. In der darauffolgenden Zeit erklärte Kubin den Vater allerdings in kindlicher Manier zu einer quasi „allmächtigen“ Figur, was sich erst wieder mit dem Tod der Mutter änderte⁵²³; das belastete Verhältnis mag sich später durch Kubins Eintritt in die Pubertät verstärkt haben. Kubin schloss kurz vor dessen Tod allerdings Frieden mit seinem Vater⁵²⁴; die Bedeutung des Ereignisses für Kubins Schaffen wurde bereits angedeutet. Letztendlich widmet er ihm die „andere Seite“⁵²⁵.

Abgesehen von diesen biographischen Hintergründen und der Vaterfigur, als die Patera – nicht nur, aber auch – interpretiert werden kann, verweist schon der Name „Traumreich“ auf eine Ebene, die an das „Unterbewusstsein“ gemahnt. Dazu mögen die teilweise assoziativ aneinandergereihten Bilder passen, die – wie bereits dargelegt wurde – ebenso als Traumgeschehen oder eben Unterbewusstes gesehen werden können: „Alfred Kubins Phantastik kann Freud-analog gelesen werden, die Gesetze, die in Pateras *Traumreich* herrschen, entsprechen weitgehend denen der psychischen Primärprozesse [...]“⁵²⁶ Primärprozesse oder auch –vorgänge sind das „Organisations- und Wirkungsprinzip des unbewussten Seelenlebens“⁵²⁷ und „im Wesentlichen identisch mit dem Lustprinzip [...]“⁵²⁸ Besonders wichtig ist hier der Umstand, dass dieses Prinzip nicht nur „in der frühen Kindheit

⁵²⁰ Kubin 1977, S.12

⁵²¹ Kubin 1977, S.12

⁵²² Kubin 1977, S.7; vgl. auch Lachinger 1999, S.124

⁵²³ Kubin 1977, S.10; vgl. auch Lachinger 1999, S.124

⁵²⁴ vgl. Lachinger 1999, S.124

⁵²⁵ Lachinger 1999, S.124

⁵²⁶ Jutta Osinski, Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.12-27, hier: S.26

⁵²⁷ Uwe Henrik Peters, Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie, Urban & Fischer München Jena 2007, S.418

⁵²⁸ Peters 2007, S.418

ganz allein wirksam [ist]⁵²⁹, sondern – worauf auch Osinski hinauswill – „später hauptsächlich in Träumen, Phantasievorstellungen und Tagträumereien.“⁵³⁰ Jedoch auch wenn

sich das poetische Verfahren Kubins auch mit der ‚Traumarbeit‘ des Unbewußten vergleichen [läßt], so unterscheiden sich doch die Funktionen der unbewußten von der bewußten Traum-Bildung. Den Wunscherfüllungscharakter eines ‚echten‘ Traums in psychoanalytischer Deutungsweise auf eine Dichtung zu übertragen, die sich der Inhalte und der Struktur als Ausdrucksmittel bedient, ist ein gefährlich vereinfachendes Verfahren, das zudem zum Verständnis des Werks nur sehr wenig beiträgt.⁵³¹

Auf die mögliche „Labilität“ des Zeichners wurde bereits in einem anderen Kapitel hingewiesen. Aber auch rein auf der Textebene wird auf etwas unterhalb Gelegenes, Verborgenes verwiesen. Während des Untergangs stellt der Zeichner fest, dass Perle in Wahrheit buchstäblich „untergraben“ war: „Unter mir sah ich ein Labyrinth von Gängen, ich traute meinen Augen kaum. Die Stadt war vollständig unterminiert gewesen, wie ein Maulwurfsbau.“ (DaS, S.233) Wunsch sieht darin einen Ausdruck der allgemeinen „Bedrohtheit“⁵³², die in der phantastischen Literatur dieser Epoche zum Ausdruck kommt; „die Zerstörung der Stadt zeigt, daß die Kultur, die sich in ihr entfaltete, im wörtlichsten Sinn ‚unterminiert‘ war“⁵³³.

Auch Prag wird im „Golem“ als „unterhöhlte“ Stadt dargestellt, was ebenso auf mehrere Arten gelesen werden kann, wie Wunsch zeigt:

Wie sehr dieses ‚Unten‘ im topographischen Sinn zugleich nicht nur die Vorstellungen des ‚Vergangenens‘ und des ‚sozial Niederen‘, sondern auch die einer ‚Tiefe‘ im Ich selbst abruft, d.h. eines Verborgenen oder Nicht-Bewußten im Subjekt selbst, das in Analogie zu Freuds Topographie der Psyche auch als ein ‚Unten‘ gedacht wird, kann etwa Meyrinks ‚Golem‘ belegen: der Held muß ganz wörtlich in die Tiefe der unterirdischen Gänge unter der Stadt absteigen, um sich selbst zu finden, und das heißt bei ihm auch: um verdrängte Bewußtseinsinhalte und das Wissen über seine Vergangenheit wiederzufinden.⁵³⁴

Pernath landet auf seinem Gang durch diese unterirdischen Gänge schließlich in der Kammer des Golem, einem „Zimmer ohne Zugang“ (DG, S.119), in dem er dem Pagat, der als sein „Doppelgänger“ beschrieben wird, begegnet – er sitzt also „sich selbst“ gegenüber.⁵³⁵ Die psychoanalytische Deutung drängt sich an dieser Stelle schon beinahe auf. Aber schon zuvor wird Pernaths Versuch, sich an seine verdrängte Vergangenheit zu erinnern, räumlich ausgedrückt:

Schon wollte ich es als hoffnungslos aufgeben, weiterzuschürfen in den Schächten der Vergangenheit, da begriff ich plötzlich mit leuchtender Klarheit, daß in meiner Erinnerung wohl die breite Heerstraße der Geschehnisse mit dem gewissen Torbogen endete, nicht aber eine Menge

⁵²⁹ Peters 2007, S.418

⁵³⁰ Peters 2007, S.418

⁵³¹ Brandstetter 1980, S.266

⁵³² Wunsch 1991, S.225

⁵³³ Wunsch 1991, S.225

⁵³⁴ Wunsch 1991, S.226

⁵³⁵ vgl. Wunsch 1991, S.226

winzig schmaler Fußsteige, die wohl bisher den Hauptpfad ständig begleitet hatten, von mir jedoch nicht beachtet worden waren.

[...] Nur eins stand fest als bleibender Gewinn – die Erkenntnis: die Reihe der Begebenheiten im Leben ist eine Sackgasse, so breit und gangbar sie auch zu sein scheint. Die schmalen, verborgenen Steige sind's, die in die verlorene Heimat zurückführen [...]. (DG, S.89-90)

Obwohl der Torbogen sich zunächst auf den realen Torbogen in Pernaths Haus bezieht, wird die Beschreibung schnell zur Metapher seiner ihm unbekannten Vergangenheit.

Interessant ist hier, dass das Unbewusste in beiden Fällen durch topographische Gegebenheiten ausgedrückt wird: in der „anderen Seite“ das Traumland, im „Golem“ das „Zimmer ohne Zugang“ bzw. die eben als „Sackgasse“ beschriebene, weil nicht erinnerte Vergangenheit; und in beiden Fällen die unterirdischen Gänge unter der Stadt. Silvia Marosi spricht von einer „Innenraumdarstellung in psychischer Reflexion“⁵³⁶ – sie bezieht sich in ihrer Analyse zwar auf Meyrinks Erzählung „Meister Leonhard“, aber dieser Befund trifft sowohl auf den „Golem“ als auch auf die „andere Seite“ zu; allerdings müsste man vielleicht bei Kubins Roman generell von der Raumdarstellung sprechen und sich nicht auf den Innenraum beschränken. Ähnliches hält auch Cersowsky fest: Sowohl im „Golem“ als „auch im Traumreich [wird] die Entsprechung von menschlicher Disposition und Raum akzentuiert.“⁵³⁷

3.12. Angst

Zwar „kommt dem Affektbereich der Angst“ in beiden Romanen laut Cersowsky „ein eher sekundärer Stellenwert zu“⁵³⁸. Trotzdem kann man sagen, dass Angst in beiden Romanen ein immer wiederkehrendes und von den Protagonisten teilweise stark empfundenes Gefühl ist. An anderer Stelle hält auch Cersowsky selbst fest, dass gerade im „Golem“ „Angst und Schrecken als zentrale Affekte [...] gelten [können].“⁵³⁹ Dies gilt im Grunde auch für die „andere Seite“: Im Traumreich herrschen im Allgemeinen ohnehin andere Gesetze und Zustände, man muss immer auf das Unwahrscheinlichste gefasst sein. Die Zugehfrau, die zum Aufräumen kommt, scheint öfters – mehr oder weniger offensichtlich – zu wechseln, oder zumindest ihre äußere Erscheinung zu verändern; manchmal handelt es sich um eine alte, dann wieder um eine junge Frau, deren Gewicht ebenso veränderlich ist wie ihre Haarfarbe,

⁵³⁶ Silvia Marosi, *Unheimlich Szenerien – Schauplätze des Grauens. Typen und Funktionen von Innenraumdarstellung in der deutschsprachigen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts*. Am Beispiel von Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Walter Brandorff, Malte S. Semblen und Michael Siefener, Diplomarbeit Universität Wien 2002, S.148

⁵³⁷ Cersowsky 1989, S.92

⁵³⁸ Cersowsky 1989, S.97

⁵³⁹ Cersowsky 1989, S.46

um nur eines von vielen Beispielen zu nennen. Besonders die Nächte sind schlimm, nicht nur wegen des Lärms, den die Bewohner des französischen Viertels machen - die bereits eingehend thematisierte gespenstische Atmosphäre der Häuser, die ein eigenes Leben zu haben scheinen, tut hier ein Übriges, sodass auch der Zeichner nicht frei von Furcht ist und ihr manchmal sogar nachgeben muss: „Von Angst gejagt flüchtete ich mich noch manches Mal auf dem Heimweg ins Kaffeehaus.“ (DaS, S.84) Besonders aber leidet seine Frau unter der Situation:

Meine Frau fürchtete sich inzwischen allein zu Hause. Da knisterte ein Schrank oder es sprang ein Glas entzwei. Aus allen Ecken des Zimmers glaubte sie furchtbare Worte zu hören; oft fand ich sie beim Nachhausekommen in krankhaften Einbildungen feucht vor Angstschweiß. [...] [B]ald sah sie überall lebende Schatten und Gespenster. (DaS, S.84)

Eines Abends begegnet der Ehefrau ein Laternenanzünder, dessen Gesicht dieselben Züge aufweist wie Pateras. Völlig aufgelöst und zu Tode erschrocken kommt sie nach Hause. Der Zeichner bekennt selbst: „Auch ich hatte Angst. Das Leben wurde jetzt immer verteufelter und aufreibender.“ (DaS, S.86) Seine Frau aber wird förmlich von ihren Angstgefühlen aufgezehrt: „Meine Frau konnte sich von ihren Angstzuständen gar nicht mehr erholen. Sie wurde zusehends blässer, ihre Wangen fielen immer mehr ein und bei jedem Wort, das ich unvermutet an sie richtete, zuckte sie zusammen.“ (DaS, S.89) Der Brunnen im Hof der Molkerei, die neben dem Wohnhaus des Ehepaares gelegen ist, flößt ihr besondere Furcht ein: „Seltsames Fauchen und Klopfen wollte sie gehört haben.“ (DaS, S.90) Der Zeichner will, um sie zu beruhigen, dem nachgehen und sucht die Molkerei auf. In den weitläufigen Räumlichkeiten der Molkerei verirrt er sich schließlich und gerät in unterirdische Gefilde, wo ihm nun das entscheidende bzw. markanteste „Angsterlebnis“ des Romans widerfährt: „Tiefe Nacht und eisige Kellerluft – oben hörte ich irgendwo eine Tür zufallen! [...] Mich packte tödliche Angst.“ (DaS, S.91) Ihn umgibt Finsternis, er kann sich zwar mit Streichhölzern behelfen, die aber bald verbraucht sind. Als er eines unbekannten Geräusches gewahr wird, das immer lauter wird und näherzukommen scheint, glaubt er, verfolgt zu werden: „Hinter mir schwoll das Tosen – ein furchtbares, taktmäßiges Dröhnen wie ein Galopp. [...] Das schnitt mir derartig ins Mark, daß ich glaubte, wahnsinnig zu werden.“ (DaS, S.91) Er flüchtet vor dem vermeintlichen Verfolger; als er schließlich entkräftet zu Boden sinkt und „der anstürmenden Gefahr [die] Hände [entgegenhält]“ (DaS, S.92), jagt auf einmal ein blindes, bis zum Skelett abgemagertes und geschundenes Pferd an ihm vorbei: „Der rasende Galopp dieses lebenden Skeletts kannte kein Einhalten.“ (DaS, S.92) Diese Beschreibung suggeriert, dass das gepeinigte Tier selbst angsterfüllt und auf der Flucht ist.

Letztendlich liegt die Ehefrau im Sterben; woran genau sie erkrankt ist bleibt offen, aber ihre von offenbar permanenter Angst zerrütteten Nerven und die Unfähigkeit, sich an das Traumeich zu gewöhnen, spielen bei ihrem Tod zweifelsohne eine nicht unbedeutende Rolle. Der Zeichner kommt von einem Ausgang noch gerade rechtzeitig vor ihrem Tod zurück, wobei er seine Angst – im Traumeich sein ständiger Begleiter? - während des Heimwegs als „Folter“ beschreibt, die „wie einen Motor“ „[s]einen Gang an[treibt]“ (DaS, S.117).

An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass Kubin selbst Angst keineswegs fremd war, im Gegenteil wird er oft als sehr sensibel beschrieben, denn „Angst hat Alfred Kubin von der frühen Kindheit bis ins hohe Alter verfolgt.“⁵⁴⁰ Jedoch war dieses existentielle Gefühl nicht nur bedrohlich, sondern spielte für sein künstlerisches Schaffen eine große Rolle. Einer Anekdote zufolge soll er noch auf dem Sterbebett gesagt haben: „Nehmen Sie mir meine Angst nicht, sie ist mein einziges Kapital.“⁵⁴¹ Diese „Grundstimmung“ kommt nicht nur in Kubins literarischem Werk, sondern ebenso in seinen Briefen zum Ausdruck⁵⁴², besonders aber natürlich in seinem bildnerischen Werk⁵⁴³, und hier vornehmlich im Frühwerk⁵⁴⁴. Sie manifestiert sich nicht nur deutlich als konkrete „Todesfurcht“⁵⁴⁵ und „Sexualangst“⁵⁴⁶, sondern als „Grundbefindlichkeit“ mit „existentielle[m] Charakter“⁵⁴⁷, zu der Kubin erst nach und nach Distanz aufbaut.⁵⁴⁸ Wichtig erscheint im Zusammenhang mit der oben geschilderten Szene auch Kubins tatsächliche Angst vor (scheuen) Pferden aufgrund eines Erlebnisses in seiner Kindheit:

Als kleiner Junge spielte ich in unserem Dorf auf der Straße. Auf einmal hörte ich ein Getümmel und Rufen: ein Pferd hatte sich frei gemacht und galoppierte die Straße herauf. Mich erfaßte eine unsagbare Angst vor dem heranstürmenden großen Tier, ich wollte in ein Haus flüchten, war aber zu klein, um den Torgriff zu erreichen. Im Augenblick der größten Qual ging das Haustor wie durch ein Wunder von selbst ein wenig auf, ich zwängte mich durch den Spalt und schlug es hinter mir wieder zu; da hörte ich von meinem Versteck aus schon die scharfen Schläge der Hufe des herantobenden Pferdes.

Seither – es sind mehr als 45 Jahre vergangen – erfaßt mich jedes Mal eine Angst und rätselhafte Bangigkeit, wenn ich ein scheues Pferd in meiner Nähe bemerke. Auch treibt es mich immer wieder, solche Vorgänge zeichnerisch zu gestalten.⁵⁴⁹

Wie die bereits zitierte Szene aus der „anderen Seite“ zeigt, hat Kubin dieses für ihn offensichtlich traumatische Erlebnis nicht nur zeichnerisch be- und verarbeitet, sondern auch

⁵⁴⁰ Günter Rombold, Angst im Werk von Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hrsg.), Alfred Kubin (1877-1959), Residenz Verlag Linz 1995, S.84-100, hier: S.84

⁵⁴¹ zitiert nach Rombold 1995, S.84

⁵⁴² Rottensteiner 1995, S.28

⁵⁴³ vgl. Rombold 1995, S.84

⁵⁴⁴ Rombold 1995, S.84

⁵⁴⁵ Rombold 1995, S.86

⁵⁴⁶ Rombold 1995, S.96

⁵⁴⁷ Rombold 1995, S.100

⁵⁴⁸ Rombold 1995, S.98

⁵⁴⁹ Alfred Kubin, Angst und Bangigkeit, in: derselbe: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen, Nymphenburger Verlagshandlung München 1973, S.27, zitiert nach Rombold 1995, S.84

literarisch inszeniert. (Natürlich ist für uns hier nicht Kubins „Ängstlichkeit“ relevant, sondern die Frage, „ob und wie sie ihren Niederschlag in seiner Kunst gefunden hat.“⁵⁵⁰)

Eine ganz ähnliche Szene findet sich im „Golem“, in dem immerhin schon ein Kapitel mit „Angst“ betitelt ist. Auch hier findet der Protagonist einen Gang, der vom Atelier seines Nachbarn in die Tiefe führt und unterirdisch verläuft; Pernath folgt ihm:

Eine Zeitlang tastete ich mich mit den Händen die Mauern entlang, aber es wollte kein Ende nehmen: Nischen, feucht von Schimmel und Moder – Windungen, Ecken und Winkel – Gänge geradeaus, nach links und nach rechts, Reste einer alten Holztüre, Wegteilungen und dann wieder Stufen, Stufen, Stufen hinauf und hinab. (DG, S.111-112)

Pernath geht zwar unbeirrt im Finstern weiter, ohne sich zu wundern, denn „die halbe Stadt stand doch seit undenklichen Zeiten auf solchen unterirdischen Läuften [...]“. (DG, S.112) Jedoch ereilt auch ihn ein Gefühl der Angst, zunächst zwar nur vorübergehend: „Eine Sekunde lang würgte mich die Furcht: was, wenn ich im Kreise herumging?! In ein Loch stürzte, mich verletzte, ein Bein brach und nicht mehr weitergehen konnte?!“ (DG, S.112) Nichtsdestotrotz geht Pernath weiter, wohl auch, weil er ohnehin nicht mehr zurückfinden würde. Er kommt schließlich zu acht beinahe mannshohen Stufen, die er überwindet und schließlich auf eine weitere Falltür stößt, die ihn wiederum in ein Zimmer führt, das keinen weiteren Zugang hat. Pernath verbringt notgedrungen die Nacht in diesem Zimmer, wobei ihn nun doch immer mehr die Furcht packt. Zunächst bemächtigt sich eine Kälte seiner Glieder, die er beinahe nicht aushalten kann. Plötzlich begreift Pernath auch, wo er sich befindet: „[...] wie ein Blitzstrahl durchfuhr es mich: jetzt wußte ich, wo ich war: [...] *ich war in dem Haus, in dem der gespenstische Golem jedesmal verschwand!*“ (DG, S.118) Nun kann er auch die Angst nicht mehr abwehren: „Ein tiefes Grauen, gegen das ich mich vergeblich wehrte, [...] lähmte jedes Weiterdenken, und mein Herz fing an, sich zu krampfen.“ (DG, S.118-119) Das fürchterlichste ist aber die zum Leben erwachende Karte:

[...] die Karte – sie quoll auf zu blasigen Klumpen, tastete sich zum Rande des Mondstreifens und kroch wieder zurück in die Finsternis. – Tropfende Laute – halb gedacht, geahnt, halb wirklich – im Raum und doch außerhalb um mich herum und doch anderswo [...]!
[...] Eine Karte, eine erbärmliche, dumme, alberne Spielkarte ist es, schrie ich mir ins Hirn hinein – – – umsonst – – jetzt hat er sich dennoch – dennoch Gestalt erzwungen – der Pagat – und hockt in der Ecke und stiert herüber zu mir mit *meinem eigenen Gesicht*. (DG, S.119)

Obwohl diese Szene im „Golem“ viel mehr Platz einnimmt und der Begriff der „Schlüsselszene“ viel mehr auf diese Szene zutrifft als auf die oben geschilderte Szene aus der „anderen Seite“, sind beide doch auf jeden Fall vergleichbar: Nach einem langen Marsch in finsternen, unterirdischen Gängen werden beide Protagonisten, auf sich selbst zurückgeworfen, mit ihrer Angst konfrontiert.

⁵⁵⁰ Rombold 1995, S.84

3.13. Das Motiv der Androgynie

Das Motiv der Androgynie hat in der Literatur de facto eine lange Tradition, wobei „Aktualisierungen der Androgynie besonders in der Antike, der Renaissance und, in zunehmendem Maße, um die Jahrhundertwende und im 20. Jahrhundert hervor[treten].“⁵⁵¹ Auch in der „anderen Seite“ und im „Golem“ kommt das Motiv vor, allerdings unter den Bezeichnungen „Zwitter“ bzw. „Hermaphrodit“ und mit einer jeweils anderen Gewichtung bzw. einem anderen Gehalt. „Ursprünglich ist das Androgyne eine symbolische Vergegenwärtigung der Vorstellung uranfänglicher Einheit der Geschlechter und des Einsseins des Menschen mit Natur und Gott.“⁵⁵² Damit einher geht die Annahme von einer „allgemeinen Weltvollkommenheit“⁵⁵³: „Die Idee der Wiedervereinigung und die Sehnsucht, eine psychisch-physische Ganzheitserfahrung zu machen oder ihre Ahnung zu vermitteln, klingen grundsätzlich in Darstellungen der Androgynie an.“⁵⁵⁴ Diese Vorstellung ist im Übrigen zunächst weniger oder gar nicht in der sexuellen Sphäre verankert, sondern es handelt sich vielmehr um ein gedankliches Konstrukt, eine intellektuelle Einstellung. Das Spektrum der Darstellung in der Literatur reicht von einem einst vorhandenen „idealen Zustand“ bis hin zu einer „potentiellen Entwicklung“⁵⁵⁵; bei Meyrink klingt besonders Letzteres an, wie wir sehen werden.

In der „anderen Seite“ kommt das Motiv eines hermaphroditischen bzw. Zwitterwesens beim ersten Mal eher untergeordnet mit einer etwas banalen Bedeutung vor: Der Zeichner sagt nach dem Tod seiner Frau einmal von sich, er führe ein „Zwitterleben“ (DaS, S.129), allerdings ohne dies auszuführen. Zu seinem persönlichen Unglück kommt zunehmend hinzu, dass er außerhalb der Gesellschaft der Traumstädter steht. Möglicherweise bezieht sich der Begriff hier auch auf diese „Unzugehörigkeit“. Bedeutender kommt das Motiv jedoch erst am Ende des Romans vor, der mit folgendem in der Forschung berühmten Satz schließt: „*Der Demiurg ist ein Zwitter.*“ (DaS, S.251) Geyer versteht diesen Satz wie folgt: „Der letzte Satz [...] läßt sich einerseits auf die Androgynität Pateras, der als *weiblicher* Vater gleichsam den Untergang des Traumreiches gebiert, andererseits auf seine Zwischenstellung zwischen Tod und Leben beziehen.“⁵⁵⁶ Wünsch hingegen sieht in diesem Satz, ebenso wie Cersowsky⁵⁵⁷, die logische Konsequenz aus dem Dualismus, auf dem die „andere Seite“ basiert bzw. auf den sie

⁵⁵¹ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁵² Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁵³ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁵⁴ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁵⁵ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁵⁶ Geyer 2005, S.38

⁵⁵⁷ vgl. Cersowsky 1989, S.77 ff.

hinausläuft; sie interpretiert diesen Satz also allegorisch im Sinne der Dichotomien, auf die hier alles – letztlich durch den Kampf Pateras und Bells versinnbildlicht – hinausläuft, „bezüglich Tod und Leben, der zerstörenden und der schaffenden Kraft, Nacht und Tag, schwarz und weiß“⁵⁵⁸.

Bei Meyrink ist das Motiv wesentlich „prominenter“, es taucht schon im Verlauf der Handlung immer wieder auf. Mirjam entspricht den von Daemmrich beschriebenen „sensitiven Figuren, die in einer materialistischen, verdinglichten Welt vergebens die im geschichtlichen Verlauf verlorene Unschuld wiederfinden wollen“⁵⁵⁹ und für die die Figur des Hermaphroditen „Streben zum Ideal“⁵⁶⁰ bedeutet; Mirjam sieht in der (metaphysischen, nicht sexuellen) Verschmelzung zweier Menschen den Sinn des Lebens:

[...] es [ist] ein Endziel, wenn zwei Wesen zu einem verschmelzen [...] – zu dem verschmelzen, was der ‚Hermaphrodit‘ als Symbol bedeuten mag. [...] Ich meine: Die magische Vereinigung von Männlich und Weiblich im Menschengeschlecht zu einem Halbgott. Als Endziel! – Nein, nicht als Endziel, als Beginn eines neuen Weges, der ewig ist – *kein* Ende hat. (DG, S.197)

Dies mag an Platons Kugelmenschen erinnern, die einen idealen Urzustand des Menschen darstellen. Im „Golem“ allerdings geht es nicht um einen früheren, sondern um einen noch nie dagewesenen, erst zu erreichenden idealen Zustand.

Schon in der Sage vom „Haus zur letzten Latern“, die bereits erwähnt wurde, spielt der Hermaphrodit eine Rolle. Dort, wo sich dieses Haus befinden soll, kann man untertags nur einen großen Stein sehen, der aber so manches birgt:

Unter dem Stein, heißt es, ruht ein riesiger Schatz, und er soll von dem Orden der ‚Asiatischen Brüder‘, die angeblich Prag gegründet haben, als Grundstein für ein Haus gelegt worden sein, das dereinst am Ende der Tage ein Mensch bewohnen wird – besser gesagt ein Hermaphrodit -, ein Geschöpf, das sich aus Mann und Weib zusammensetzt. Und der wird das Bild eines Hasen im Wappen tragen [...]. (DG, S.212)

Der „Golem“ schließt letztendlich auch mit der Erwähnung des Hermaphroditen, der dem Ich-Erzähler der Rahmenhandlung in Form der Eingangstür des „Hauses zur letzten Latern“ erscheint, das er aufsucht, um Pernath seinen Hut zu bringen: „Das Flügeltor ist der Gott selbst: ein Hermaphrodit aus zwei Hälften, die die Türe bilden: die rechte weiblich, die linke männlich.“ (DG, S.311) Der Ich-Erzähler kann einen kurzen Blick auf das erhaschen, was sich hinter diesem Tor verbirgt: Pernath und Mirjam stehen, aneinander gelehnt, auf den Stufen des Hauses und schauen auf die Stadt hinunter. Ihre Zweisamkeit bzw. vielmehr ihre Einheit versinnbildlicht sozusagen den Hermaphroditen und zeigt ein weiteres Mal an, dass die beiden nicht mehr zu dieser Welt gehören; sie haben einen anderen, „idealen“ Zustand erreicht.

⁵⁵⁸ Wunsch 1991, S.197

⁵⁵⁹ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

⁵⁶⁰ Daemmrich/Daemmrich 1995, S.38

„Steht am Anfang seines Wegs der Golem als unvollendete Hohlform, so am Ende der gekrönte Hermaphrodit als Erlösungsfigur, in der sich Männliches und Weibliches harmonisch vollenden.“⁵⁶¹ Smit verweist auf den Umstand, dass Meyrink mit diesem Schlussbild bereits das Hauptthema seiner späteren Werke vorwegnimmt: es geht um einen „alchemistische[n] Prozeß, ein[en] Persönlichkeitswechsel, und die Hochzeit mit der geliebten Frau, das heißt, auf höherer Ebene, die alchemistische Hochzeit zwischen der wiedergeborenen Seele und dem Geist.“⁵⁶²

IV. Conclusio

Die vorliegende Arbeit hat versucht, die Gemeinsamkeiten der Romane „Die andere Seite“ von Alfred Kubin und „Der Golem“ von Gustav Meyrink aufzuzeigen, die allein schon durch ihre Entstehungsgeschichte eng miteinander verbunden sind. Beide Romane sind der phantastischen Literatur zuzurechnen und sind während der „Phantastik-Konjunktur“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden. In Bezug auf diese Konjunktur wurde zunächst außerdem die Frage aufgeworfen, ob sich phantastische Literatur besonders in „Krisenzeiten“ größerer Beliebtheit erfreut. Auch wenn dies in der Sekundärliteratur eine beliebte These ist, kann sie dennoch als angreifbar gelten. Es konnte jedoch festgestellt werden, dass phantastische Literatur durchaus auf gesellschaftliche Entwicklungen Bezug nimmt und diese widerspiegelt, was auch in den vorliegenden Romanen der Fall ist (beispielsweise im Zusammenhang mit dem Motiv der Menschenmasse).

In Bezug auf die Diskussion des Phantastik-Begriffs wurden exemplarisch Todorovs „Einführung“ und der aktuellere Ansatz von Uwe Durst vorgestellt, der wiederum eine Weiterführung von Todorovs These darstellt. Zwar wurde letztere unter anderem wegen dem behaupteten – und von der Literaturgeschichte selbst widerlegten – Tod der Phantastik im 20. Jahrhundert verworfen und vielfach als „zu strikt“ erkannt; Durst hält jedoch eine minimalistische Herangehensweise für sinnvoller als eine maximalistische, die nicht genügend zwischen Genres wie phantastischer Literatur, Fantasy und Science Fiction unterscheidet. Trotz aller strukturellen Unterschiede kann jedoch eine Nähe bzw. Verwandtschaft der Genres nicht abgetan werden, weder eine zu enge noch eine zu weit gefasste Auslegung des Begriffs der „Phantastik“ scheinen angebracht. Ungeachtet der Problematik wird Todorovs Forderung eines Moments der „Unschlüssigkeit“ sowohl von

⁵⁶¹ Freund 1995, S.64

⁵⁶² Smit 1988, S.123

Kubin als auch von Meyrink erfüllt, sie sind also auch nach dieser „zu engen“ Definition als phantastische Romane zu bezeichnen.

Beide Autoren bedienen sich bei der Erzeugung dieser „Unschlüssigkeit“ ähnlicher Strategien: Die Romane weisen eine ähnliche Struktur auf, wobei sich die Rahmen- und die Binnenhandlung zum Teil gegenseitig in Frage stellen, was durch die „unzuverlässige“ Erzähler-Instanz und die große Rolle, die Träume spielen, unterstützt wird. Generell finden sich auch viele Ähnlichkeiten in Hinblick auf das Figureninventar; beide Ich-Erzähler sind psychisch „instabil“ und von Beruf Künstler, die Frauenfiguren sind den bekannten Typen der *Femme fatale* bzw. der *Femme fragile* zuzuordnen, wobei sich hier verschiedene Abstufungen finden. Darüber hinaus kommen auch der irdischen Sphäre „entrückte“ Protagonisten vor, allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung: Während bei Meyrink eine „Transzendierung“ der Realität und das Erreichen einer höheren Wahrheitsebene im Vordergrund steht, stellen bei Kubin die zwei zum Teil als göttlich, zum Teil als dämonisch beschriebenen Antagonisten Patera und Bell das dualistische Prinzip („Leben vs. Tod“) dar, auf dem der Roman aufbaut. Weitere ähnliche Motive sind die Darstellung des Beamtentums, die in beiden Fällen als kafkaesk bezeichnet werden kann, das Motiv der Angst, das jeweils in vergleichbaren Szenen vorkommt, sowie die vorwiegend negative Inszenierung der Masse, die als Reaktion auf zeitgenössische Entwicklungen wie die Massenmedien und die Verunsicherung des Individuums im Zeitalter der industrialisierten Massengesellschaft zu sehen ist. Dies gilt auch für das Motiv der Zerstörung der Lebenswelten, auf die beide Romane hinauslaufen, was ebenfalls als Ausdruck der spannungsgeladenen Entstehungszeit interpretiert werden kann. Weiters treten in beiden Romanen Doppelgänger auf, wobei auch hier eine unterschiedliche Ausprägung auffällt: Bei Kubin sind die Doppelgänger als Zeichen der sich auflösenden Ordnung zu sehen, während bei Meyrink eine eher „psychoanalytische“ (der Doppelgänger als Abspaltung) bzw. „esoterische“ Sichtweise naheliegt (der Doppelgänger als Verkörperung der jeweiligen Entwicklungsstufe). Diese unterschiedliche Konnotation fällt auch beim Motiv der Androgynie auf, das bei Kubin wiederum auf den Dualismus von Leben und Tod, bei Meyrink jedoch ein weiteres Mal auf ein Entwicklungsstadium bezogen ist und hier dementsprechend einen idealen, zu erreichenden Zustand repräsentiert.

Besonders augenfällig sind die sich ähnelnde Gestaltung der Atmosphäre sowie die zahlreichen Anthropomorphisierungen, mit denen die Umgebung bei beiden Autoren versehen wird. Generell stehen der Raum und seine Inszenierung stark im Vordergrund, weshalb auch die Berücksichtigung zweier Raumkonzepte, nämlich Foucaults Heterotopie-Konzept und Augés Konzept der Nicht-Orte, sinnvoll erscheint. Für die „andere Seite“ wurde

bereits gezeigt, dass das Traumreich in mehrfacher Hinsicht als Heterotopie gewertet werden kann. Es handelt sich um einen abgeschlossenen Ort, der nicht ohne Weiteres betreten oder verlassen werden kann und außerdem gewisse Eintrittsriten vorschreibt. Aufgrund der psychischen Disposition der Einwohner kann das Traumreich als „Krisen-“ oder „Abweichungsheterotopie“ interpretiert werden. Außerdem vergeht die Zeit hier offenbar anders als an anderen Orten, ein weiteres Charakteristikum der Heterotopien. Zu nennen ist hier außerdem der theaterhafte bzw. museale Charakter des Traumreichs. In der vorliegenden Arbeit wurde festgestellt, dass manche der genannten Kriterien auch – wiewohl nicht mit der gleichen Intensität – auf den Hauptschauplatz des „Golem“, nämlich das Prager Ghetto, zutreffen. Auch das Ghetto ist als „Abweichungs-“, bzw. „Krisenheterotopie“ zu sehen. Weiters wurde Augés Konzept der Nicht-Orte herangezogen, jedoch erläutert, dass es weder für die „andere Seite“ noch für den „Golem“ von großer Relevanz ist. Dies ist allein schon dem Umstand geschuldet, dass Augé sich auf die aktuelle Gegenwart bezieht, während die betreffenden Romane nicht nur zu Beginn des 20. Jahrhunderts geschrieben wurden, sondern sich noch dazu durch eine gewisse „Rückwärtsgewandtheit“ auszeichnen (wie die „andere Seite“) bzw. zum Großteil überhaupt in einer vergangenen Zeit spielen (wie der „Golem“). Insofern sind typische Nicht-Orte wie Flugzeuge, Flughäfen und Shopping Malls natürlich von vornherein auszuschließen. Auch andere, noch „traditionellere“ Massenverkehrsmittel spielen hier keine herausragende Rolle. Jedoch wurde eine bestimmte allgemeine Oberflächlichkeit und Beziehungskälte bzw. Kommunikationsarmut festgestellt, was zumindest als ein Kennzeichen der Nicht-Orte gelten kann.

Bibliographie

Primärliteratur

- Kubin, Alfred: Aus meinem Leben. Gesammelte Prosa mit 73 Zeichnungen, dtv München 1977
- Kubin, Alfred: Angst und Bangigkeit, in: derselbe: Aus meiner Werkstatt. Gesammelte Prosa mit 71 Abbildungen, Nymphenburger Verlagshandlung München 1973, zitiert nach Rombold 1995, S.84
- Kubin, Alfred: Die andere Seite. Ein phantastischer Roman, Rowohlt Verlag Reinbek bei Hamburg 1999
- Kubin, Alfred: Wie ich illustriere, in: derselbe: Vom Schreibtisch eines Zeichners, Ulrich Riemerschmidt Verlag Berlin 1939, S.188-196
- Meyrink, Gustav: Der Golem, Langen Müller Verlag München Wien 1976
- Meyrink, Gustav: Die geheimnisvolle Stadt, in: derselbe: Das Haus zur letzten Laterne. Nachgelassenes und Verstreutes, Herausgegeben von Eduard Frank, Langen Müller Verlag Wien München 1973, S. 162-166

Sekundärliteratur

- von Aster, Christian: Horror-Lexikon. Von Addams Family bis Zombieworld: Der Schrecken in Film, Literatur und Wirklichkeit. Stark erweiterte Neuauflage, Lexikon Imprint Verlag Berlin 2002
- Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff, S. Fischer Verlag Frankfurt am Main 1994
- Bachtin, Michail M.: Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik, herausgegeben von Edward Kowalski und Michael Wegner, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1989
- Bauböck, Irene: Facetten des Unheimlichen. Unheimliche Motive vor und in der Romantik anhand von Werken Friedrich von Schillers, E.T.A. Hoffmanns und Ludwig Tiecks und deren

Auswirkungen auf Theodor Storm, Leopold von Sacher-Masoch, Alfred Kubin und H.C. Artmann, Diplomarbeit Universität Wien 1991

- Berg, Stephan: Schlimme Zeiten, böse Räume. Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart 1991

- Bernard, Veronika: Visionäre Botschaften. Signale utopischer Städte in der Zeit, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1997

- Berners, Jürgen: Der Untergang des Traumreiches. Utopie, Phantastik und Traum in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1998

- Binder, Hartmut: Gustav Meyrink. Ein Leben im Bann der Magie. Vitalis Verlag Prag 2004

- Brandstetter, Gabriele: Traum und Phantastik bei Alfred Kubin, in: Christian W. Thomsen/Jens Malte Fischer (Hrsg.): Phantastik in Literatur und Kunst, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1980, S.255-267

- Buchacher, Karin: Das Groteske als Formelement bei Gustav Meyrink, Diplomarbeit Universität Innsbruck 1991

- Catani, Stephanie: Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925, Königshausen & Neumann Würzburg 2005

- Cersowsky, Peter: „Ja, mein Lieber, wir sind konservativ.“ Politische Aspekte bei deutschsprachigen Phantastik-Autoren des 20. Jahrhunderts bis zum Nationalsozialismus, in: Franz Rottensteiner (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987, S.33-59

- Cersowsky, Peter: Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka, Fink München 1989

- Cersowsky, Peter: Was ist phantastische Literatur? Überlegungen zu ihrer Theorie, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.11-22

- Chlada, Marvin: Heterotopie und Erfahrung. Abriss der Heterotopologie nach Michel Foucault, Alibri-Verlag Aschaffenburg 2005
- Coelsch-Foisner, Sabine: Die Störästhetik fantastischer Texte, in: Peter Assmann (Hrsg.): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.121-136
- Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G.: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch, Francke Verlag Tübingen und Basel 1995
- Durst, Uwe: Theorie der phantastischen Literatur, LIT Verlag Berlin 2010
- Escher, Georg: Golem Tours. Überlegungen zu medialen Topographie Prags im 19. Und 20. Jahrhundert, in: Adelheid Pichler/Gertraud Marinelli-König (Hrsg.): Kultur – Erbe – Stadt. Stadtentwicklung und UNESCO-Mandat in post- und spätsozialistischen Städten, Studienverlag Innsbruck 2008, S.189-212
- Ferstl, Sabine : Untersuchungen zu Gustav Meyrinks Roman "Der Golem" : Einflüsse Prags und des Prager Ghettos, Diplomarbeit Universität Graz 2004
- Foucault, Michel: Von anderen Räumen, in: Michel Foucault, Schriften in vier Bänden. Herausgegeben von Daniel Defert, Band 4. 1980-1988, Suhrkamp Frankfurt am Main 2005, S.931-942
- Fournier, Corinne: Le renouveau gothique à Prague au tournant du siècle, in: Jan Erik Antonsen/Roger W. Müller Farguell (Hrsg.): Das Fantastische. Le Fantastique. Il fantastico. Colloquium Helveticum 33/2002, Universitäts-Verlag Freiburg/Schweiz 2003, S.237-253, hier: S.239
- Fraisl, Ursula: Mama, Madonna, Metze. Femme fonctionnelle, Femme fragile und Femme fatale – Frauenbilder der Jahrhundertwende im Spiegel der französischen und österreichischen Literatur, Diplomarbeit Universität Wien 1995
- Frenschkowski, Marco: Von Schemajah Hillel zu Aaron Wassertrum. Juden und Judentum in der deutschsprachigen phantastischen Literatur, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.126-156
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Alfred Kröner Verlag Stuttgart 1988

- Freund, Winfried: Agonie und Apokalypse. Phantastische Literatur im Umkreis Alfred Kubins, in: Peter Assmann/Peter Kraml/Johann Lachinger/Martin Sturm/Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Die andere Seite der Wirklichkeit. Ein Symposium zu Aspekten des Unheimlichen, Phantastischen und Fiktionalen, Residenz Verlag 1995, S.61-76
- Freund, Winfried: Deutsche Phantastik: die phantastische deutschsprachige Literatur von Goethe bis zur Gegenwart, Fink Verlag München 1999
- Friedl, Christian: Die Rettung des unrettbaren Subjekts: Ideologische und rhetorische Aspekte dreier okkulten Romane von Gustav Meyrink, Diplomarbeit Universität Wien 1998
- Gärtner, Manfred Jakob: Der Versuch einer konservativen Utopie als Kritik der Moderne – Alfred Kubins phantastischer Roman „Die andere Seite“, Diplomarbeit Universität Wien 1997
- Gehrig, Gerlinde: Sandmann und Geierkind. Phantastische Diskurse im Werk Alfred Kubins, Böhlau Verlag Köln Weimar Wien 2004
- Gerhards, Claudia: Apokalypse und Moderne. Alfred Kubins „Die andere Seite“ und Ernst Jüngers Frühwerk, Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 1999
- Geyer, Andreas: Heimlicher Lebenstanz. Alfred Kubin und der Tod, Karolinger Verlag Leipzig Wien 2005
- Geyer, Andreas: Träumer auf Lebenszeit. Alfred Kubin als Literat, Böhlau Verlag Wien Köln Weimar 1995 a
- Geyer, Andreas: Traumverwandtschaft. Kubins Begegnung mit Kafka, in: Johann Lachinger/Regina Pinter (Hrsg.): Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995 b, S.67-85
- Grein, Birgit: Das dunkle Element in der englischen und amerikanischen Phantastik. Von der *gothic novel* bis Poe, in: Thomas Le Blanc/Bettina Törsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis der Phantastik in Wetzlar 1995, S.28-44
- Hailzl-Guger, Marlene: Strukturen der Anti-Utopie in Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“. Eine Untersuchung mit Vergleichen zu anti-utopischen Romanen des 20. Jahrhunderts, Diplomarbeit Universität Wien 1999

- Hewig, Anneliese: Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, Wilhelm Fink Verlag München 1967
- Hinterhäuser, Hans: Fin de siècle, Fink Verlag München 1977
- Innerhofer, Roland: Deutsche Science-fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse der Anfänge einer Gattung, Habilitationsschrift Universität Wien 1994
- Innerhofer, Roland: ‚Unreine Ursprünge‘. Phantastik und Science Fiction um die Jahrhundertwende, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.229-239
- Ivanović, Christine/Lehmann, Jürgen/May, Markus: Vorwort, in: dieselben (Hrsg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Verlag Metzler Stuttgart Weimar 2003, S.7-22
- Kałużny, Jerzy: Gustav Meyrink und der europäische Untergang, in: Joanna Jabłkowska, Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego Łódź 1996, S.120-129
- Kalka, Joachim: Das Unheimliche des Erzählens. Gustav Meyrink zwischen Okkultismus, Satire und Kolportage, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.108-125
- Kaltwasser, Nadja: Zwischen Traum und Alptraum. Studien zur französischen und deutschen Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, Deutscher Universitäts-Verlag Wiesbaden 2000
- Kólařová, Eva: Kubin und seine Beziehungen zu Böhmen, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.75-85
- Konieczny, Evelyn: Figuren und Funktionen des Bösen im Werk von Gustav Meyrink, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1996
- Kos, Ulla: Die Figur des Juden und der Jüdin in Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ und in Leo Perutz’ „Nachts unter der steinernen Brücke“, Diplomarbeit Universität Graz 2001

- Koseler, Michael: Die sterbende Stadt: Décadence und Apokalypse in Alfred Kubins Roman *Die andere Seite*, in: Johann Lachinger/Regina Pintar (Hrsg.): Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995, S.45-55
- Lachinger, Johann: Österreichische Phantastik? Trauma und Traumstadt. Überlegungen zu Kubins biographisch-topographischen Projektionen im Roman *Die andere Seite*, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999, S.121-130
- Le Blanc, Thomas: Einführung, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.7-11
- Lehmann, Jürgen: Phantastik als Schwellen- und Ambivalenzphänomen, in: Christine Ivanović/Jürgen Lehmann/Markus May (Hrsg.): Phantastik – Kult oder Kultur? Aspekte eines Phänomens in Kunst, Literatur und Film, Verlag Metzler Stuttgart Weimar 2003, S.25-39
- Leitner, Simone: Individuum, Kollektiv und Massenphänomene in deutschsprachigen utopischen Romanen im Zeitraum von 1900-1950. Eine vergleichende Untersuchung von Alfred Kubins „Die andere Seite“ (1909), Werner Illings „Utopolis“ (1930) und Franz Werfels „Stern der Ungeborenen“ (1945), Diplomarbeit Universität Wien 2005
- Lippuner, Heinz: Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, Francke Verlag Bern 1977
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Paul Cassirer Berlin 1920
- Mackinger, Gerald: Alfred im Wunderland. Toleranzansätze in utopischen Texten der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Diplomarbeit Universität Wien 1997
- Mallinger, Beatrix: Die Phantastik und das Magische der Stadt Prag in ausgesuchten Texten von Jakub Arbes und Gustav Meyrink. Ein typologischer Vergleich der Werke „Svatý Xaverius“ und „Der Golem“, Diplomarbeit Universität Wien 2009
- Marosi, Silvia: Unheimlich Szenerien – Schauplätze des Grauens. Typen und Funktionen von Innenraumdarstellung in der deutschsprachigen Horrorliteratur des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel von Gustav Meyrink, Hanns Heinz Ewers, Walter Brandorff, Malte S. Sembten und Michael Siefener, Diplomarbeit Universität Wien 2002

- May, Markus: Die Zeit aus den Fugen. Chronotopen der phantastischen Literatur, in: Clemens Ruthner/Ursula Reber/Markus May (Hrsg.): Nach Todorov. Beiträge zu einer Definition des Phantastischen in der Literatur, Narr Francke Attempto Verlag Tübingen 2006, S.173-187
- May, Markus: Kubins Heterotopien, in: Peter Assmann (Hrsg.), Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.137-150
- Mayer, Sigrid: Golem: Die literarische Rezeption eines Stoffes, Herbert Lang Bern Frankfurt am Main 1975
- Mitchell, Michael: Gustav Meyrink, in: Donald G. Davian (Hrsg.): Major Figures of Austrian Literature. The Interwar Years 1918-1938, Ariadne Press 1995, S.261-295
- Müller, Götz: Gegenwelten. Die Utopie in der deutschen Literatur, Metzler Stuttgart 1989
- Neuhäuser, Renate: Aspekte des Politischen bei Kubin und Kafka. Eine Deutung der Romane *Die andere Seite* und *Das Schloß*, Königshausen und Neumann Würzburg 1998
- Neumann, Frank: Leichen im Keller, Untote auf der Straße. Das Echo sozialer Traumata im Zombiefilm, in: Michael Fürst/Florian Krautkrämer/Serjoscha Wiemer (Hrsg.): Untot. Zombie Film Theorie, belle ville Verlag München 2011, S.65-84
- Osinski, Jutta: Poesie und Wahn. Aspekte des Phantastischen in romantischen Texten, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twrsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.12-27
- Peters, Uwe Henrik: Lexikon Psychiatrie, Psychotherapie, Medizinische Psychologie, Urban & Fischer München Jena 2007
- Petriconi, Hellmuth: Das Reich des Untergangs. Bemerkungen über ein mythologisches Thema. Hamburg 1958, zitiert nach Heinz Lippuner, Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“, Francke Verlag Bern 1977, S.10
- Qasim, Mohammad: Gustav Meyrink. Eine monographische Untersuchung, Akademischer Verlag Heinz Stuttgart 1981

- Rombold, Günter: Angst im Werk von Alfred Kubin, in: Peter Assmann (Hrsg.), Alfred Kubin (1877-1959), Residenz Verlag Linz 1995, S.84-100
- Rottensteiner, Franz: Der „Organisator des Ungewissen, Zwitterhaften, Dämmerigen, Traumartigen“: Alfred Kubin und die phantastische Literatur, in: Johann Lachinger/Regina Pinter (Hrsg.): Magische Nachtgesichte. Alfred Kubin und die phantastische Literatur seiner Zeit, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich Residenz Verlag 1995, S.25-43
- Rottensteiner, Franz: Vorwort. Zweifel und Gewißheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur, in: Franz Rottensteiner (Hrsg.): Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik, Suhrkamp Frankfurt am Main 1987, S.7-20
- Ruthner, Clemens: Am Rande. Kanon, Kulturökonomie und die Intertextualität des Marginalen am Beispiel der (österreichischen) Phantastik im 20. Jahrhundert, A. Francke Verlag Tübingen Basel 2004
- Ruthner, Clemens: Andererseits. Die deutschsprachige Phantastik des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in ihrem kulturhistorischen Kontext, in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999 a, S.165-180
- Ruthner, Clemens: Der ganz gewöhnliche Schrecken. Österreichische Parallelaktionen zur Phantastik 1945-1995 (Artmann, Bernhard, Jelinek et al.), in: Winfried Freund/Johann Lachinger/Clemens Ruthner (Hrsg.): Der Demiurg ist ein Zwitter. Alfred Kubin und die deutschsprachige Phantastik, Wilhelm Fink Verlag München 1999 b, S.293-309
- Ruthner, Clemens: Traum(kolonial)reich. Die andere Seite als literarische Versuchstation des k.u.k. Weltuntergangs, in: Peter Assmann (Hrsg.): Alfred Kubin und die Phantastik. Ein aktueller Forschungsrundblick, Phantastische Bibliothek Wetzlar 2011, S.78-102
- Ruthner, Clemens: Von Alfred Kubins Perle ins Tomi Christoph Ransmayrs. Eine intertextuelle Reise in zwei Traumstädte, in: Thomas Le Blanc/Bettina Twsnick (Hrsg.): Traumreich und Nachtseite. Die deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus, Förderkreis Phantastik Wetzlar 1995, S.158-179
- Sartre, Jean-Paul: „Aminadab“ oder Das Phantastische als Ausdrucksweise betrachtet, in: derselbe: Situationen. Essays, Rowohlt Reinbek bei Hamburg 1965, S.143-156

- Schmitz, Walter/Teufel, Annette/Udolph, Ludger/Walther, Klaus: Der Golem, das Ghetto und seine Kinder, in: dieselben: Böhmen am Meer. Literatur im Herzen Europas, Chemnitzer Verlag Zwickau 1997, S.119-128
- Schneller, Barbara: Untersuchungen zu den Romanen Gustav Meyrinks, Diplomarbeit Universität Wien 1997
- Simonis, Annette: Grenzüberschreitungen in der phantastischen Literatur. Einführung in die Theorie und Geschichte eines narrativen Genres, Winter Heidelberg 2005
- Slanička, Simona: Der Historienfilm als große Erzählung, in: Mischa Meier (Hrsg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion, Dokumentation, Projektion, Böhlau Köln Wien 2007, S.427-437
- Smit, Frans: Gustav Meyrink. Auf der Suche nach dem Übersinnlichen, Langen Müller Verlag München Wien 1988
- Staudinger, Martin: Götter, Teufel und Dämonen. Zur Mythologie der österreichischen phantastischen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen anhand ausgewählter Werke von Alfred Kubin, Gustav Meyrink, Franz Spunda, Karl Hans Strobl, Paul Busson, Leo Perutz und Alexander Lernet-Holenia, Diplomarbeit Universität Wien 1993
- Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur, Hanser München 1972
- Tvrdík, Milan: Mythos Prag: Komplexer Modellfall einer urbanen literarischen Topographie am Beispiel der Prager deutschen Literatur, in: Attila Bombitz et alii (Hrsg.): Österreichische Literatur ohne Grenzen. Gedenkschrift für Wendelin Schmidt-Dengler, praesens Verlag Wien 2009, S.465-482
- Warning, Rainer: Heterotopien als Räume ästhetischer Erfahrung, Wilhelm Fink Verlag München 2009
- Wörtche, Thomas: Phantastik und Unschlüssigkeit, Corian-Verlag Meitingen 1987
- Wunsch, Marianne: Die fantastische Literatur der frühen Moderne (1890-1930), Fink München 1991
- Zondergeld, Rein A.: Lexikon der phantastischen Literatur. Phantastische Bibliothek Bd. 91, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1983

Internetquellen

- Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 11.6.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-8.pdf>, zuletzt am 28.10.2012, 17:23

- Monika Schmitz-Emans, Phantastische Literatur, Vorlesungsskript, Vorlesung vom 2.7.2007, abrufbar auf <http://www.ruhr-uni-bochum.de/komparatistik/downloads/phantastik2007-%20Finale%20Nachbargattungen%20Metaliteratur.pdf>, zuletzt am 28.20.2012, 17:42

Abstract

Alfred Kubins Roman „Die andere Seite“ und Gustav Meyrinks Roman „Der Golem“ sind bereits durch ihre Entstehungsgeschichten miteinander verbunden. Kubin kannte Meyrinks „Golem“-Fragment, als er die „andere Seite“ verfasste, und Meyrink kannte Kubins Roman. Eine wechselseitige Beeinflussung liegt daher nahe und macht sich sowohl inhaltlich als auch strukturell bemerkbar. Zunächst wurden in der vorliegenden Arbeit ausgewählte Theorien der phantastischen Literatur kurz umrissen sowie die Konjunkturen der Phantastik im deutschsprachigen Raum erläutert. Es wurde für eine nicht zu „enge“, aber auch nicht für eine maximalistische Definition der phantastischen Literatur plädiert. In Bezug auf die Romane wurde festgestellt, dass sie ähnlich aufgebaut sind, die Autoren sich zum Teil der gleichen Motive bedienen (allerdings mit unterschiedlicher Gewichtung und Ausprägung) und eine ähnliche Atmosphäre schildern, wobei hier besonders die Gestaltung des Raums im Vordergrund steht. Beide Autoren verwenden zahlreiche Anthropomorphisierungen. Ein wichtiges Kapitel war den Schauplätzen gewidmet, die zum Großteil - gemäß Foucaults Konzept - als Heterotopien interpretiert werden können. Hingegen hat sich Marc Augés Konzept der Nicht-Orte für die betreffenden Romane als nicht sehr relevant herausgestellt.

LEBENS LAUF

Mag. Eveline Miriam Wurmitsch

Angaben zur Person

geboren am 18. April 1985 in Braunau am Inn

Eltern: Mag.^a Renate Wurmitsch, Französisch- und Deutschlehrerin

Ing. Anton Danna, Bau- und Zimmermeister

Staatsangehörigkeit: österreichisch

Ausbildung

1991-1994	Schärf-Volksschule, Braunau am Inn
1994-1995	Besuch der Ecole publique Mont Olivet als Externistin in Villeneuve sur Avignon, Südfrankreich
1995-2003	Bundesgymnasium Braunau am Inn
Juni 2003	Reifeprüfung mit Auszeichnung bestanden
2003-2004	„Cours de Langue et Civilisation Françaises“ an der Sorbonne, Paris
seit Okt. 2004	Studium der Romanistik (Französisch) und Germanistik an der Universität Wien
seit 2010	zusätzlich Ausbildung zur DaF-Lehrerin (Deutsch als Fremdsprache) und Lehramtsstudium Deutsch – Französisch
März 2011	Teilnahme an einer sprachwissenschaftlichen Studienreise der Romanistik Wien nach Martinique; Vorstellung der Ergebnisse an der Romanistik Wien und Veröffentlichung eines Artikels in einer Sonderausgabe der Romanistischen Reihe „Quo vadis, Romania“: „„Deux mains gauches“ - zur Inszenierung der Sprachen in den autobiographischen Schriften von Patrick Chamoiseau und Raphaël Confiant“
April – Juni 2011	Praktikum am VWU – Vorstudienlehrgang der Universität Wien
März 2012	Abschluss des Französisch-Studiums (mit Auszeichnung)